

**PUNTO  
DE VISTA**

**57** Revista de  
cultura  
8 \$  
Abril 1997

**Riachuelo:  
paisaje con ruinas**

**¿Tiene futuro  
la izquierda?**

**Barthes  
administrador**

**Fútbol:  
¿cultura popular?**

Escriben: García Helder • Gorelik •  
Silvestri • Sarlo • Chejfec • Altamirano •  
Cheresky • Godio • Dotti • Le Goff •  
Alabarces      Ilustra: Félix Rodríguez



Las ilustraciones de este número son de Félix Eleazar Rodríguez (Buenos Aires, 1955), de sus series de grabados fabriles 'Riachuelo' y 'Puente Alsina'; el grabado de tapa fue realizado especialmente para Punto de Vista.

57

Revista de cultura  
Año XX • Número 57  
Buenos Aires, abril de 1997

### Sumario

- 1 Daniel García Helder, *(Tomas para un documental)*
- 6 Adrián Gorelik, *Arqueología del porvenir. Arte y ciudad en Buenos Aires fin de siglo*
- 11 Graciela Silvestri, *El Riachuelo como paisaje*
- 21 Beatriz Sarlo, *Anomalías*
- 24 Sergio Chejfec, *Pater, fragmento de una novela en preparación*
- 28 Carlos Altamirano, Isidoro Cheresky, Julio Godio, *¿Tiene futuro la izquierda?*
- 35 Jorge E. Dotti, *Sobre el origen*
- 40 Jacques Le Goff, *Barthes administrador*
- 43 Pablo Alabarces, *¿De la heteronomía a la continuidad? Las culturas populares en el espectáculo futbolístico*

### Consejo de dirección:

Carlos Altamirano  
José Aricó (1931-1991)  
Adrián Gorelik  
María Teresa Gramuglio  
Hilda Sabato  
Beatriz Sarlo  
Hugo Vezzetti

### Consejo asesor:

Raúl Beceyro  
Jorge Dotti  
Rafael Filippelli  
Federico Monjeau  
Oscar Terán

### Directora:

Beatriz Sarlo

### Diseño:

Estudio Vesc

### Suscripciones

#### Exterior:

50 US\$ (seis números)

#### Argentina:

24 \$ (tres números)

**Punto de Vista** recibe toda su correspondencia, giros y cheques a nombre de Beatriz Sarlo, Casilla de Correo 39, Sucursal 49, Buenos Aires, Argentina.

**Teléfono:** 381-7229

### Composición, armado e impresión:

Nuevo Offset, Viel 1444,  
Buenos Aires.

DE VISTA  
PUNTO

(Tomas para un documental)

Daniel García Helder



II

Un haz rielando en las aguas negras del antepuerto  
y entre explosiones de motor un par de remolcadores van haciendo girar  
ciento ochenta grados al Barbican Spirit, de bandera filipina,  
entre cuyos mástiles negros se hamaca tendida la estela  
luminosa del año que pasó, número mil novecientos noventa y uno,

los ojos de una piba en el umbral del New Seúl Electrojuegos,  
el blanco amarillo de esos ojos por debajo de unos iris glaucos ponientes,  
gotas que permanecieran en la rama sin secarse  
para caer con diferencia de segundos, clip  
clop, sobre una pila de diarios,

*(Tomas para un documental)* es un poema-libro escrito entre 1992 y 1995 y aún inédito; lo que aquí se publica son algunos de sus capítulos, completos o fragmentados.

casas de mampostería con fachadas neoclásico-italianizantes,  
paredes de ladrillos revocadas imitando el corte piedra,  
mamparas de vidrios coloreados, los herrajes de las puertas,

rejas de hierro forjado en balcones que cuelgan  
sobre una calle adoctrinada por los afiches de campaña,

barcos fondeados, barcos de poco calado y más barcos  
semihundidos, la chatarra flotante como ejemplo de negatividad,  
un NO rotundo, vestigios de una vida consumida y que no fue enterrada  
como ese almacén EL TRIUNFO, los muros de ladrillo colorado  
entre la vuelta de Berisso y la de Badaracco

donde el cielo se pone del mismo  
color de la arena vítrea que ahí se amontona,  
o como esa otra ferretería vieja de Barracas cuyo nombre  
en la chapa oxidada lleva un buen rato descifrar  
pero al final emerge, casi un recuerdo: DEL PORVENIR,

2



## VI

Vi los barcos podridos las quillas de esos barcos también  
podridas las gomas los tarros maderas corchos bidones  
todo lo que flota por naturaleza o con ayuda del aire  
que contuviera en su interior flotando en el agua bofe  
en la pura inconciencia con visos de aceite quemado/

2 esculturas sobre una misma cornisa en ruinas y lonjas  
de nubes color salmón fletadas desde el partido de Lanús  
por un viento soplador: mutiladas, los fierros del esqueleto  
emergían de cuellos y muñones; el yunque del trabajo  
en ensamble con la rueda del progreso, dentada/

y vi agachar la cabeza a un viejo para asentir ante un igual  
que negaba, también con la cabeza, c/u a c/lado de una puerta  
en la fase final de la metamorfosis que los convertiría en cariátides  
de un despacho de bebidas en la ochava de Quinquela y Garibaldi,  
si ellos mismos no eran Quinquela y Garibaldi en pedo tostándose al sol/

y en el corralón de productos siderúrgicos Descours & Cabaud,  
arriba, en la fachada, donde había un reloj falta el reloj y el hueco  
no fue tapado/ y al botero que cruzaba a esa hora de la isla  
a la ciudad con una familia entera vestida para el domingo  
le faltaba una pierna, lo que no le impedía trabajar/

y en la Vuelta de Berisso, siendo las tres, las tres de la tarde,  
frente a las curvas de guitarra de la San Ubaldo Matildo, que se viene  
abajo siguiendo el destino de otras cincuenta barracas, vi  
una chata arenera que rozaba lenta, dócilmente con el flanco  
una boya conoidal, sin tripulación a la vista/

hojas de pasto seco enhiestas brillar entre los adoquines,  
copos de pelusa blanca flotar sin viento con semillas rojas  
cada uno en su riñón, sombras de palomas no, reflejos  
en el agua negra, rastros de espuma congestionada  
en pilotes de lo que fuera un muelle, engrasados/

y en la costa de Avellaneda alzarse dieciséis por cuatro  
silos color té con leche pegados unos a otros como cigarrillos,

patrulleros de la Federal en el puente nuevo,  
dos agentes apostados en la baranda, uno hablando  
por radio, otros registrando los camiones/

y en la Arenera Warjen vi una especie de actor de reparto  
en overol y gorra verde oliva manipular las palancas de una grúa  
marca Menck, las piedras de un carguero iba sacando para  
tras una serie de maniobras en la más completa soledad  
descargar en tierra firme, donde un montículo ya se formaba/

grúas Osgood, Bucyrus, Nortvest, Menck, etc.  
todas con afiches de la Lista Verde en grandes letras  
COMPAÑEROS GUINCHEROS Y MAQUINISTAS  
DE GRUAS MÓVILES SIGAN CON LA VERDE  
POR UN SINDICATO CON IDEAS REALISTAS/

y la fábrica de chapas de hierro galvanizadas Ostrilión  
con su logotipo un híbrido de león y fiandú mal dibujados,  
el destacamento policial, un corralón de chatarra  
y la yunta de salchichas de la Agrupación Nacional de Scoutismo  
ladrando contra el alambrado a cada uno que pasa/

el puente del ferrocarril y, paralelo, el otro puente desde, donde, vi  
el crepúsculo en marzo caer sobre la barranca, sobre la villa,  
caer de lo alto a lo bajo sobre lo negro, sobre ranchos humeantes,  
sobre ramas de cualquier árbol seco, secas, y zarzas trepadoras  
de flores que el viento restregaba hasta aburrir, hasta matar/

y vi, con los ojos pero vi, de espaldas bajo las mismas  
nubes ya avanzadas, la piedra sucia de smog, bajo la T de la cruz,  
los ángeles del campanario de Santa Lucía en número de cuatro  
asomar por encima de un tapial con alambres de púa y un cartel  
de chapa en rojo PELIGRO ELECTRICIDAD sobre blanco/

y una fábrica de galletitas y enfrente, escrito y rayado a la vez  
con birome negra en la puerta de un petit hotel estilo tódor  
MI VIDA SE CAE A PEDAZOS NECESITO ALGO REAL (FB '92)  
y arriba en el friso dos bestias aladas cabeza de león cola de dragón  
sostener con las garras un escudo cuarteado en forma de aspa/

y vi ese otro que dice PELIGRO CABLE 25.000 VOLTIOS  
en el puente del Ferrocarril Roca manufactured by  
Francis Norton & C<sup>o</sup> Ltd, de Liverpool, consulting engineers  
Liversey Son & Henderson, de Londres, desde donde vi  
(lef) NOCUTITZKOC sobre el edificio de la estación/

seis palmeras dos de las cuales estaban mochas y SAMPI S.A.  
sinónimo de autoelevadores/ y estuve enfrente y vi la cúpula  
8ctogonal de la Sociedad Israelita Sefardí Or Torah  
con las tablas de la ley + la estrella de David + el pararrayo  
una cosa encima de la otra en equilibrio perfecto/

y a la vuelta las tres torres de Santa Felicitas, erigidas en 1872,  
el campanario en la del medio, inservible, con un ángel que la remata/  
la placa del Mercadito Sirio de Abraham Laham e Hijos/  
la fábrica de ascensores ACELCO desmantelada y sin un solo vidrio sano,  
entre las ramas de los plátanos un reloj de agujas trabadas una en el 4

otra en el 5/ las ventanas ciegas de los pabellones nuevos,  
nunca terminados, del neuropsiquiátrico/ y vi, ya lo había visto  
tantas veces en las cajas de cartón, nunca en el muro de una fábrica  
amplificado hasta sobrepasar el tinglado de los galpones,  
al ufano y fornido cuáquero que personifica

las virtudes nutritivas de la avena Quaker/ y vi/ y todo eso  
que puede verse de un tirón enfilando para el sur el este el oeste  
por encima de los muros del ferrocarril y por debajo  
también lo vi/ y a pie hice el recorrido hasta Huracán  
partiendo de la CGT/ y pasé por la ferretería Del porvenir/

el puente rosa iluminado en la tarde vieja por una serie  
de nuevos reflectores añadidos a los dos de un lado, dos del otro  
faroles de origen cuyo amarillo pobretón antes daba un aire veneciano  
y es tragado ahora por la blanca, metálica, inadmisibile luminosidad,  
y, hundido su reflejo en el agua negra, vi, bajo el arco del puente

la concha de la Shell, y cañas verdes en la orilla que, como se sabe,  
también es negra, el monótono ruido a fricción hasta tarde y desde muy  
temprano de las máquinas serrando bloques en la marmolería  
de Carlos Campolonghi, y un alambrado caído a dos perros y un caballo  
dio acceso a un basural, tascaban y ramoneaban en la mugre

los restos de una era que ni vos ni yo llegamos a conocer, ruinas  
de fierro vidrio y ladrillo del aserradero, virutas y aserrín en el piso arrasado,  
en las grietas de las paredes desmanteladas, el agua entre los pilotes engrasados  
y los neumáticos del muelle contra los que topaba un remolcador,  
o hubiese topado si las aguas conservaran sus amenas propiedades

una de las cuales, es, su movilidad/ flatos y bazofia en el vaciadero,  
esas cañas, otras cañas, la villa en la barranca otra vez al cruzar el puente flojo,  
matas y enredijos con raíces que buscando trinchar algo podrido  
emergen por ahí, entre los desperdicios de esa landa luctuosa,  
entre el carbono y el óxido, que son el punto final/



#### XI (Acá el agua está muerta de verdad)

El sol deformado tras un culo de botella  
en un cielo con emplomaduras sobre  
la cabecera del puente, negros los fierros,  
negra el agua, gris sucio el smog por toda conciencia  
fluctuando en la tibia compota otoñal.

Fletar muertos de una orilla a otra la misión del botero,  
cada muerto con su moneda debajo de la lengua  
a modo de peaje, pero este que rema de memoria  
en el agua que hace globitos, quince golpes  
de remo cada vez, iguales en técnica, frecuencia y empuje

hacia una playa de óleo y dispersión, barro, pelos, paja,  
detritos alquitranados, el muelle de teclas entre camalotes  
de un verde flema con flores que son  
cada una una paradoja, este botero hundiendo,  
empujando, hundiendo, empujando

el remo en el agua con visos de azul en lo negro,  
de morado en lo azul, no es el botero sino un botero  
al que le falta una pierna, no importa, se arremanga,  
los que transporta tampoco están muertos, mustios  
tras doce horas de trabajo, a lo sumo, y sin nada que decirse.



5

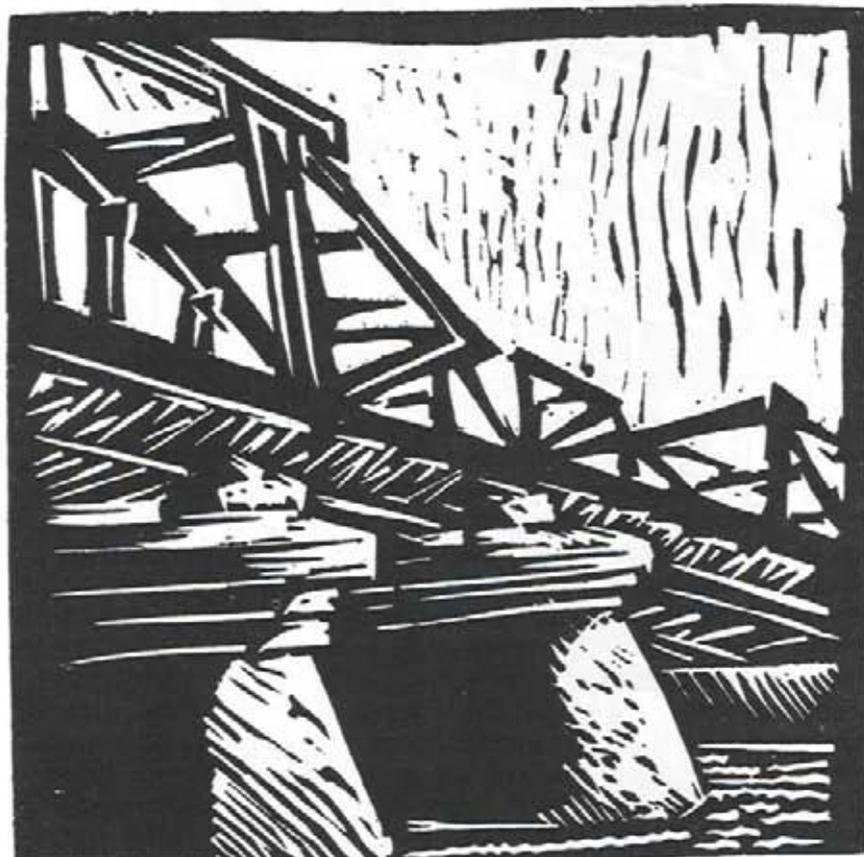
XXVI (Jueves Santo)

Ramas de cualquier árbol seco, secas  
para sostén de zarzas que incubaron  
todo el verano unas bayas rojas,  
las luces de un taller mecánico y el andar  
perdida para siempre la gracia primigenia

de un perro pastelero cruza de varias razas,  
y aquí yace, al cabo de una vida útil  
girando gozosa sobre sus recios goznes,  
la puerta de una antigua talabartería,  
tapiada un año atrás para que no se metan.

Adrián Gorelik

6



"o como esa otra ferretería vieja de Barracas cuyo nombre en la chapa oxidada lleva un buen rato descifrar pero al final emerge, casi un recuerdo: DEL PORVENIR."

Daniel García Helder

1. ¿Qué permite ver el arte de la ciudad? ¿Cómo se ve eso que muestra, cómo afecta a la ciudad de la que se nutre y al propio arte que la utiliza como materia? Creo que los poemas de Daniel García Helder y los grabados de Félix Rodríguez que se publican en este mismo número de *Punto de vista* son una muestra elocuente de algunas de las ocasiones en que el arte y la ciudad se potencian mutuamente, es decir, en que su colisión resulta

en la densidad de uno y la inteligibilidad de ciertas dimensiones de la otra. Por eso creo que es posible acompañarme de ellos para intentar entender no sólo una peculiar visión artística, sino también algunos fenómenos que se me aparecen como sustanciales de la ciudad de fin de siglo y encuentro allí plasmados con especial agudeza, mientras que en otros registros podrían pasar inadvertidos. No se trata, de todos modos, de reproponer una lec-

tura de las obras artísticas como canteras de información, como registros documentales, como sociología o política, a través de su típica reducción a un 'contenido' que esté por fuera de ellas y las preceda; aunque al mismo tiempo sí se trata de reivindicar su propia búsqueda de sentidos, la legitimidad de esa búsqueda en la misma materia con que la obra produce la referencia y se alimenta de ella; de intentar entender la relación tan ambigua que se tensa entre una y otra y de aceptar que de esa relación sutil pueda desprenderse un aporte simultáneo de conocimiento y emoción, aunque el primer escollo que deba ser abordado es la producción de un instrumental apropiado para apreciarla.

En el caso de la ciudad, por añadidura, es sabido que 'el tema' contribuye particularmente a generar una tensión adicional: hay una carga de significaciones, producida por recuerdos y convenciones, que vienen al mismo tiempo de la vivencia personal de la ciudad, de su memoria y su historia, y de la riquísima historia de sus representaciones pesando sobre cada línea de los poemas y sobre cada incisión de los grabados. Reconocimiento y distancia, impresión y representación, reproducción y construcción: estaciones conflictivas en todo arte figurativo, que generan grados de inde-

*Este artículo retoma y desarrolla el texto de presentación de la muestra de Félix Eleazar Rodríguez, "Dibujos fabriles", Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, junio de 1995*

terminación en toda relación artística referencial, pero que encuentran en las imágenes de ciudad una densidad muy particular porque cargan con la propia indeterminación constitutiva de la experiencia moderna metropolitana entre orden y caos, entre sujeto y objeto, pero sobre todo entre memoria y presente, entre duración y cambio. Es esa indeterminación el potencial que explota, y que explotándolo construye, el arte de la ciudad.

Pero si no es difícil reconocer que esto funciona más o menos así, digamos, desde la ciudad hacia el arte (y es lo que ha convertido a la ciudad en uno de los objetos de mayor sugestión artística, uno de los campos por excelencia de las búsquedas y la experimentación en un arco que recorre las más diversas formas expresivas y los más alejados momentos históricos), es más complicado reconocer el camino inverso, porque al mismo tiempo el arte ha sido para la ciudad —y, por ende, para la sociedad urbana— un espejo imprevisto, una figura en la cual no tanto reconocerse como construirse, a través de reflejos desajustados e inquietantes. Allí gana problematización la pregunta inicial: ¿cómo leer, entonces, lo que el arte tenga que decirnos sobre nuestra cotidianidad metropolitana, cómo incorporar sus 'mensajes' sin reducirlo a ellos, cómo preparar un terreno apto en nuestra interpretación para recoger sus sugerencias?

No hace tanto sonaba escandaloso en las disciplinas vinculadas a la reflexión sobre la ciudad la sugerencia de Richard Morse de acudir a literatos y ensayistas del pasado para una comprensión más compleja de la historia urbana que la que surgía de estadísticas y censos. Tal vez hoy atravesemos el problema inverso: una inflación simbólica en las interpretaciones, promovida simultáneamente por la crisis de los paradigmas científicos contra los que Morse se rebelaba y por la vulgarización de algunos motivos de los estudios culturales originados en una crítica literaria que encontró en la ciudad nuevas claves para repensar la modernidad. Sin embargo, el resultado de esa oscilación pendular no hace sino agudizar el problema planteado,

porque si en un caso se padecía por la ausencia de representaciones artísticas o culturales para la conceptualización de la ciudad, en este último caso nos hemos quedado sin referente, convertida la ciudad en excusa para un torrente de metáforas en abismo que no informan sino sobre sí mismas.

Por eso, para aproximarnos a esa dimensión en que el arte comunica con la ciudad, creo que vale la pena introducir una figura poco conocida fuera del ámbito de la arquitectura, la figura de 'ciudad análoga' que, más o menos para la misma época de la rebelión de Morse, casi veinticinco años atrás, era propuesta por Aldo Rossi. Esta figura también venía a contestar radicalmente diferentes aproximaciones en uso en la arquitectura, la planificación urbana o la sociología: frente a las visiones contextualistas, cientificistas o crasamente políticas, Rossi ofrecía una figura en la que predominaba la capacidad simbólica de la ciudad como 'obra de arte' colectiva. Ejemplificada a través de un cuadro de Canaletto en el que Venecia aparecía como una reunión condensada de monumentos reales e ideales, de edificios del pasado aún en pie, demolidos o sólo proyectados, de sitios existentes o figurados por el arte, la 'ciudad análoga' es la ciudad que surge de la combinación imaginaria de las huellas culturales de su historia —sus *loci*—, decantadas por la memoria, el uso o la tradición artística. Construcción de fuerte apelación histórica, porque esas huellas son producto del tiempo social y cultural a la vez que marcas de él, para Rossi la 'ciudad análoga' se resuelve sin embargo en un espacio ahistórico, digamos postperspectívico, porque mezcla indiferenciadamente tiempos y jerarquías suspendiendo las interpretaciones sobre el sentido del devenir y sobre los valores en la cultura; como uno de los ejemplos más sofisticados del rico momento de transición cultural en que las críticas al modernismo no habían sido todavía aplanadas bajo la noción de postmodernismo, la figura de la 'ciudad análoga' muestra la ambigüedad de una 'recuperación' de la historia y la cultura que se proponía modernamente la comprensión más abarcante de 'lo

real': desde el arte a la vida, desde el mito a la realidad social, desde la subjetividad individual a la memoria colectiva y a la autonomía estructural de los objetos materiales. Por eso la figuración que produjo entonces aplaba a la metafísica de un de Chirico: como si las referencias de las ciudades reales, ideales, idealizadas e ideologizadas que conviven en la ciudad pudieran ser dispuestas arbitrariamente "sobre una superficie lisa e iluminada" —diría Rossi— hasta alcanzar una sacralidad espectral y de ese modo lograran una cualidad para representar los significados profundos de la ciudad que por otros caminos resultarían intangibles.

Ahora bien, más allá del modo en que la 'ciudad análoga' formó parte de la poética rossiana, creo que como figura conceptual sigue siendo importante para pensar la ciudad actual, para componer sus imágenes múltiples incorporando lo que el arte tenga que decirnos sobre ellas. Sobre todo, porque es una figura que pone en acto el tiempo quebrado y el espacio fragmentado de la ciudad contemporánea, sustrayéndonos del continuum adormecedor que recomponen nuestra experiencia cotidiana. A su modo, la experiencia cotidiana en la ciudad también se organiza como una ciudad análoga, pero es una ciudad análoga que elude el conflicto, cuya composición plural está orientada a suturar y restituir un sentido, pacificado: es una ciudad naturalizada. Quizás por la compleja alianza entre conservación y renovación, entre recuerdo y olvido de sí misma presente en la ciudad, se explique esa extraña capacidad de naturalizar sus propios procesos y la relación de los hombres con ellos: en esos espacios que fueron recorridos por nuestros antepasados y serán recorridos por las generaciones futuras todo debe parecer tan igual como para permitir aprehender apenas su presente estabilizado. Así, el contacto directo de la experiencia cotidiana en la ciudad tiene lazos firmes de complicidad y mutua inteligibilidad, por medio de los cuales el sentido común internaliza el shock que Simmel atribuía a la 'vida nerviosa' en la metrópoli y reestable-

ce algún tipo de unidad armónica y de explicación restitutiva.

Justamente porque la ciudad es tiempo grabado en las piedras, la marca presente de todas las pérdidas de la historia, de todas las heridas del hombre en el mundo, su presencia en bruto —en tiempo y espacio *real*, si algo como eso pudiera concebirse— sería intolerable. Es precisamente una ciudad —la ciudad, Roma— el ejemplo utilizado en *El malestar en la cultura* por Freud para explicar la imposibilidad material de convivir con *todo* el pasado: la ciudad, así, es también el sitio en el cual la sociedad construye sus modos del olvido, recorta sus paisajes —pasados y presentes, reales e ideales— y naturaliza sus lazos con ellos, como si reuniera un manojo de postales y decidiera *ver sólo* a través de esa selección. Tal es nuestra propia 'ciudad análoga' de la cotidianeidad: una narración naturalizada que nos permite recorrer la ciudad por sendas prefiguradas y no ver lo que vemos; recomponemos cada una de las imágenes fragmentarias en un relato homogeneizante en el que encuentran una *identidad* al vincularse con otras imágenes, como un álbum de fotografías familiares, de recuerdos de infancia que suelen articular los momentos de esplendor personal con los de algún esplendor de la ciudad; las imágenes que no conciben con esa narración no arman sentido, son descartadas como excepción o decadencia.

De algún modo, esto puede dar razón a la de otro modo inexplicable abundancia de textos de ese género tan especial que son los anecdóticos urbanos, esas historias enumerativas, descriptivas, pintorescas y provincianas de los monumentos, los lugares, los personajes singulares; relatos que reducen el conflicto grabado en cada piedra a un proceso teleológico que conduce al presente o, en las visiones decadentistas —que son las típicas del subgénero 'memorias'—, a una edad de oro de la que el presente sólo es degradación y caída. Pero quizás el aspecto más caricaturesco de esta ciudad análoga de la cotidianeidad aparezca en los momentos rituales en que se busca resolver en un símbolo la identidad, poniendo en negro sobre

blanco los trazos más gruesos y compartidos de su narración: basta con observar lo que ocurre con el actual curso 'para encontrarle una imagen a Buenos Aires'. Allí se compone una 'ciudad análoga' con la superposición de lugares comunes en los que nunca falta el obelisco, el puente de la Boca o Caminito, una pareja bailando tango o la sonrisa de Gardel o, más 'borgianamente', una callecita de Villa Urquiza. Si la ciudad análoga es siempre un collage, cuando la narración costumbrista se resuelve en logotipo (o en propaganda de cigarrillos Jockey) aparecen los íconos del sentido común como un collage horrible.

Pensar el arte de la ciudad como otra ciudad análoga permite admitir las fisuras de la nuestra, entender los cambios; nos obliga a tomar distancia, a poner en cuestión la naturalización de lo dado, a desconocernos para componer nuevas figuras que enriquezcan la cotidianeidad rutinizada; nos enseña a ver. ¿Qué pasaría si rompiendo el continuum de 'nuestra' ciudad naturalizada comenzáramos a prestar atención a fragmentos inconexos quizás, que no forman sistema todavía, pero que están ahí y pueden tener condensados rasgos sustanciales para la comprensión de Buenos Aires? ¿Qué pasaría, por ejemplo, si uno hoy mirara *objetivamente*, digamos como un artista, o como un extranjero que carece del ancla (en el sentido doble de raíz y de lastre) de cualquier narración local y sólo puede *describir*, una escena urbana en Dorrego y Warnes, en Triunvirato y Monroe, en Alcorta y Sáenz, en Corrientes y Montevideo? ¿Qué se ve? ¿Qué otras ciudades análogas podrían armarse?

En las ciudades análogas del arte (y pienso aquí, por ejemplo, en las buenas ficciones del futurismo antiutópico que tienen la ciudad como escenario o en las instalaciones de Clorindo Testa) las descripciones no son metafóricas, no buscan hablar de otra cosa fuera de ellas: se trata de imágenes a partir de las cuales se proponen otros escenarios, sistemas de inteligibilidad 'delirantes', pero que están allí para poner de manifiesto el delirio implícito en la 'normalidad' de nuestro presente fracturado. Son imágenes que

quedan allí con todo el poder desequilibrante de su *realidad*, que podríamos señalar rasgos de una Buenos Aires que está cambiando delante de nuestra percepción distraída, es decir, interesada. Parafraseando a Robbe-Grillet, la ciudad no es significativa ni absurda, simplemente es: "de pronto, esta evidencia nos conmueve con una fuerza contra la cual nada podemos oponer". Librados a esa fuerza objetiva de las imágenes, ¿qué nos asegura que 'nuestros' escenarios, que los sistemas de inteligibilidad con que las incorporamos y suturamos son más probables que aquellos del arte? ¿En cuál de las ciudades análogas están las claves más pertinentes para entender las lógicas con que se están desplegando las nuevas Buenos Aires?

2. Desde este punto de partida creo que es posible pensar las relaciones con la ciudad de la obra de Rodríguez y García Helder que se publica aquí, analizar qué rasgos de Buenos Aires nos permiten poner en cuestión. Lo primero que se advierte en estos trabajos es que buscan la mera descripción distanciada de fragmentos de la ciudad existente, sin pretender componerlos en una narración global. No componen un collage de imágenes diversas sino, con la parsimonia, la obsesividad y la frialdad de un entomólogo, retratan y amplían hasta el extrañamiento un tipo recortado de imágenes de la ciudad presente: es el paisaje, pero sobre todo el clima de la tecnología industrial obsoleta. Y, paradójicamente, en el tipo de fragmentos enfocados y en el peculiar paisaje que toman como centro, el Riachuelo, reside la clave temporal de sus ciudades análogas.

Los grabados y los poemas se instalan en los márgenes deshinchados de la ciudad, en la extraña quietud de parajes abandonados, de puentes suspendidos entre orillas indefinidas y de moles absurdas que ayer fueron fábricas y hoy son supermercados, depósitos o galpones desiertos, mamotretos de herrumbre, torres desoladas que se aferran sin esperanzas a las orillas de un río sin sentido. Estos paisajes son uno de los componentes esenciales de una ciudad análoga en el fin de siglo,



y creo que sólo con esta atención y esta fijeza pueden pensarse sus sentidos novedosos. Porque son ellas las que en ambas obras, la gráfica y la poética, organizan las similitudes que van más allá de los escenarios elegidos y se traducen en una manera de pensar, de construir la ciudad: cada una, a su manera, pone en secuencia momentos congelados en los que se superponen capa sobre capa de tiempo, armando una geología inquietante e indescifrable.

Conviene reconocer, ante todo, que se trata de una temática y una iconografía que tiene el problema del tiempo como centro íntimo de gravedad. En principio, porque trabaja con formas que se han vuelto íconos de un imaginario todavía activo del progreso, que remite implícitamente a una exaltación de la modernidad técnica, de la racionalidad industrial, de sus promesas futuras. Si pensamos en la imaginaria técnica futurista o constructivista (el *Amerikanismus* como figuración de los artistas e intelectuales

centroeuropeos); si pensamos en el rol que a una técnica liberada y 'honesta' —los materiales en adecuación a su tiempo (acero y vidrio)— le otorgaban los sectores más místicos de las vanguardias con su apelación a una transparencia que repropusiera en nuevos términos las condiciones de la *comunidad* perdida; o si pensamos incluso en la desolación abrumadora de los paisajes fabriles suburbanos del primer surrealismo o del realismo social (de Mario Sironi a Edward Hopper), nos encontramos con escenas tensionadas en algún punto por un futuro de plenitud: plenitud de la razón, la técnica o el movimiento, plenitud de la vida social o del encuentro del artista con las masas.

En estos poemas y grabados, en cambio, nos encontramos con imágenes que detienen el tiempo, descripciones austeras y detalladas de esos símbolos mudos de lo que ya no puede ser: son figuraciones, sin afectación ni nostalgia, de un fracaso. Porque se trata de un imaginario pasado

que en Buenos Aires habla de un futuro que no fue: la confusa percepción de un *futuro pasado* es el primer rasgo de inquietud que producen estos paisajes de fábricas, estos restos de una tecnología incomprensible que asoma la memoria de lo que quiso ser más nuevo entre pastizales sin tiempo. Son representaciones frágiles, que ponen en cuestión el imaginario nostálgico: critican el doble aplanamiento de la complejidad del tiempo que produce la nostalgia, que lejos de enfrentarnos a la angustia muda del futuro pasado, se consuela figurando la restauración de un pasado mitificado. Son antimonumentales, porque su condensación temporal rompe el tiempo continuo del que buscan hablar los monumentos en la ciudad cuando se convierten en íconos de la ciudad análoga naturalizada.

Los grabados de Rodríguez presentan detalles de esa tecnología que remiten a una red de significados más amplia: es la reducción máxima del elemento representado y un aumento

máximo de lo que refiere: la máquina y sus redes urbanas. En una ciudad que hace rato ha perdido la identidad entre objeto y conjunto urbano, en la que ya no se produce la restitución de las partes al todo porque las partes se han vuelto autónomas en un tablero fragmentado social, cultural y visivamente, estos grabados son primerísimos planos de objetos emergentes de una red universal que, aun en su caducidad, identifican lo más específicamente moderno de la ciudad (entendida como ciudad mundial, metrópolis de la modernidad): cañerías, fluidos entubados, transportes subterráneos, cableados, toda la tecnología invisible que sostenía con una particular tensión, como promesa de futuro y como funcionamiento solidario presente, las partes en el todo. Tubos y estructuras que constituyen ya una mitología de la modernidad, de los que las fábricas y los puentes son como aristas salientes, testigos de superficie de esa red omnipresente que conectaba en el subsuelo no sólo toda la ciudad y a ésta con las demás ciudades, sino, en una línea furiosa hacia adelante, toda su historia. Una red que ha perdido su racionalidad global pero de la que sobrevive una racionalidad elemental en cada detalle preciso de sus gigantes absurdos. Así, la idea de trama, de red, de grilla, es central en la construcción plástica de cada grabado: está presente en los vidrios repartidos de las fachadas, en las estructuras portantes de los puentes, en los frentes de chapa de los galpones, como un hilo rojo que conecta cada grabado con otro y cada detalle con el todo, como si fueran producto de idénticas matrices. Pero se trata de matrices que introducen leves distorsiones en cadena, como funcionan los falsos *raccords* en el cine, generando una vaga sensación de repetición y abstracción que produce un desajuste con la primera impresión de descripción realista.

De un modo análogo, en los poemas de Helder se percibe un clima de presencias fantasmales, que subraya el carácter de figuras ideales de estas moles, testigos abandonados de una red pretérita e inconclusa: como dice su poema "Supermercado Makro" (*El guadal*, 1993), "No hay, por genuina

que sea, / entre las torres de hormigón que allá en el fondo / suben al cielo, impávidas, una sola / que el roce de un ala no pueda derribar." De algún modo, este procedimiento de ampliación extrañada recupera parte de la figuración rossiana de la ciudad análoga —disponer los objetos aislados sobre una superficie lisa e iluminada—, produciendo a su vez paisajes que en su abandono —de sentido, de tiempo, de humanidad, pero en este caso también de todo juicio moral— alcanzan entre materiales miserables un cierto sentido de lo sublime. Como el instante de una revelación enigmática en los planos desolados de Antonioni: el rostro, sigue Helder, que "a punto de asomar se disipaba". Es la detención de todo movimiento y el silencio extraño y artificial que encontramos en los poemas, en sus largas enumeraciones de objetos y mensajes que remiten a otros usos y otros tiempos, "vestigios de una vida consumida y que no fue enterrada".

Esa detención se afina, nuevamente de modo paradójico, en los puentes: artefactos por excelencia del movimiento y el contacto, tecnología de la comunicación y de la sutura de sentido, en estas obras es donde la percepción de la detención del tiempo es mayor: "No es cierto que la emoción perdure. / Más chance de perdurar tiene la decepción, / pero tampoco. Esto es un puente", escribe Helder. Y Rodríguez arma puentes como moles prehistóricas: no hay nada que conectar, no circulan los trenes ni los automóviles ni las mercancías ni las personas, ni el tiempo pasa sobre esa mole descrita con un realismo extremo pero bajo la que tampoco corre nada. Los grabados, en su misma técnica —de enorme tradición en las miradas del arte sobre la ciudad— favorecen esa detención por la propia memoria de las incisiones: cavan en profundidad y hacia atrás, hacia el reinado artesanal de la mano.

El Riachuelo funciona, así, como la detención por excelencia del tiempo: es el anti-río, si pensamos que el río, desde Heráclito, es la metáfora más plena del transcurrir; aquí estamos frente a un río inmóvil y opaco: "barcos fondeados, barcos de poco ca-

lado y más barcos / semihundidos, la chatarra flotante como ejemplo de negatividad, / un NO rotundo...".

La elección de este paisaje, este carácter del Riachuelo, no hace más que exasperar las paradojas implícitas en la figura del futuro pasado. Si las huellas de tecnología obsoleta funcionan disparando las imágenes de la red que colapsó y del futuro que no fue, el Riachuelo como paisaje global es el epítome de ese imaginario, porque fue la única apuesta urbano-social-económica-estética de Buenos Aires para un futuro industrial. Ni los poemas ni los grabados escogen ese paisaje para elevar un canto miserabilista al 'sur pobre', sino para hablarnos de una temporalidad que pudo ser avasalladora y triunfal: el primer puerto, el primer eje fluvial-fabril, las primeras áreas industriales modernas, la idea de una ciudad especializada que ponía en marcha en el sur los engranajes de su maquinaria: imágenes imprescindibles de una ciudad análoga que intente desbrozar uno de los principales proyectos fracasados que forman nuestra metrópoli. Por eso, no es sólo el tiempo como transcurso lo que se detiene en las viscosidades del Riachuelo, es el futuro —un futuro, al menos— lo que se quedó allí congelado, lo que no reflejan sus barro negros. Silvestri muestra las diferentes figuras que en diferentes momentos la cultura porteña buscó o creyó encontrar en el Riachuelo como paisaje; no sé qué buscan García Helder y Rodríguez hoy en sus márgenes, pero sí puede decirse que lo que encuentran y muestran es una arqueología del porvenir, un *non plus ultra* de un tipo de temporalidad detenida en el borde de su destino incumplido. La aporía de esa chapa de ferretería vieja que Helder nos lleva a descifrar bajo capas de herrumbre para llegar a leer su nombre, "casi un recuerdo: DEL PORVENIR." Recuerdo-del-porvenir: tal vez en el oximoron radiquen algunas de las claves de la condición contemporánea de la ciudad, abriendo ese intersticio por el que se cuclan todos los tiempos que están hoy ahí, disponibles, en capas de creciente complejidad y profundidad, como maquetas abandonadas de reconstrucciones históricas y prefiguraciones trucas.

## El Riachuelo como paisaje

Graciela Silvestri



La boca del Riachuelo es considerada por los porteños como un paisaje típico de su ciudad. Es considerada como *paisaje*, es decir, como un fragmento del mundo en el cual no sólo coexisten lo natural y lo artificial, sino que su ensamble particular remite a significados públicos. Y es considerado *típico*, a pesar de constituir una situación excepcional en Buenos Aires, porque estos significados y valores parecen habitar una tradición que se reconoce como propia.

Los elementos más significativos para la construcción de este lugar como paisaje son conocidos por todos: la humilde comunidad de hombres de

mar de la Liguria, relativamente aislada de la ciudad, construyendo un lugar en conformidad con el río; los artistas —alejados o renuentes al circuito académico— interpretando esta reunión. Por cierto, un análisis histórico superficial pondría de manifiesto la arbitrariedad de estos elisés, que adjetivan hechos históricos para articular, como si fuera un dato de partida, la reunión del arte y la vida. Pero no me interesa aquí señalar lo obvio, sino poner de manifiesto, a través de este ejemplo, las maneras activas en que unos pocos tópicos clásicos han filtrado las miradas sobre el lugar, han incidido en su construcción material, y

han conducido, finalmente, a la imagen sintética, plena de valores compartidos, de la tarjeta postal.

La perspectiva del paisaje permite realizar este análisis sin recurrir al inefable *genius loci* ni a la aggiornada idea de *invención* que tiende a disolver el lugar físico en una intrincada trama de representaciones, transcurriendo en un espacio ideal —la palabra paisaje indica doblemente la representación y el objeto representado. Simmel señaló las características de la noción moderna: un trozo de naturaleza o de mundo, percibido principalmente a través de la vista, “que debe valer como representante y símbolo de aquel ser global, el hecho de que escuchamos susurrar su corriente en él”.<sup>1</sup> Pero para que esto sea así experimentado, el mundo debe ser fragmentado. La visión que propone el paisaje necesita de la delimitación y de la separación para comprender “aquel extenderse infinitamente más lejano”, más allá del cuadro presente ante nuestros ojos. Sólo la distancia entre el hombre y las cosas permite colmar el lugar de sentido; esta distancia es una distancia estética.

Resulta interesante comprobar el peso de la fruición estética del ambiente en la sociedad, y aún más el relativo grado de conformidad con respecto a qué sea bello o feo, qué gra-

1. Simmel, G. “Filosofía del paisaje”, en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Península, Barcelona, 1986, pp. 175 y ss.

cioso, qué pintoresco o sublime, cuando en otras franjas de la experiencia estética los acuerdos han estallado hace tiempo. Es que aprehendemos el paisaje a través de convenciones de larga duración que aún hoy son operantes y que no fueron sustantivamente desplazadas. Se trata de tópicos de la retórica y de la poesía cuya formulación canónica proviene de la Antigüedad clásica, reinterpretados en su forma moderna por los tratadistas del Humanismo, que así normaron las artes visuales y constructivas: una relación particular entre la vista y la palabra que articula un sentido reconocido socialmente. Es a partir de esta sensibilidad que acontece la revolución del gusto, que liquida los últimos vestigios del canon; pero las figuras subsisten, sin una explícita articulación orgánica entre ellas, hasta hoy. ¿La naturaleza no es acaso buena y bella? ¿Los Andes, el cielo estrellado, no son sublimes; el arroyo, gracioso; la Boca, pintoresca?

No se trata, sin embargo, de moldes sencillos aplicados a lo que vemos, y que se detienen en una experiencia personal o en un vago o irrelevante recuerdo social. Estamos hablando de una trama compleja que incidió de manera determinante en la construcción física y representativa del ambiente, a través de variaciones sutiles que implicaron valores políticos, sociales, morales o trascendentes. En nuestro país, a pesar del peso que estas convenciones poseyeron a lo largo del siglo XIX en temas tan importantes y tratados como la construcción de la nación, apenas existen estudios al respecto, y los pocos que han jugado un papel significativo abordaron exclusivamente el ámbito literario. Y esto no es accidental, si consideramos como particularidad local el peso de la palabra escrita en nuestra cultura, en contraste con el papel secundario de las artes plásticas y de las disciplinas de la construcción territorial.

Abordado desde esta perspectiva, el Riachuelo posee un interés histórico especial. Porque en un sector del Riachuelo, a diferencia de otros sitios de la ciudad construidos también en clave paisajística —desde el siglo XIX la misma ciudad puede ser admirada

y proyectada como paisaje—, el papel de su particularidad material y el papel de las artes visuales en su construcción fue tan importante como la palabra escrita. El barrio de Palermo es una construcción literaria; la boca del Riachuelo es, sobre todo, una construcción plástica. Pero los "pintores del Riachuelo" no se relacionaron con el lugar como dato preexistente; una trama intrincada de significados ya sedimentados, de transformaciones técnicas y voluntad política, de redes sociales que ellos mismos ayudaron a construir, y también de ecos de la Arcadia virgiliana, se entreveraron para conformar la figura espiritual y la combinación exacta de cosas naturales y artificiales que lo constituyeron como paisaje moderno. En este sentido, la boca del Riachuelo permite reflexionar, a veces por contraste, sobre los modos en que la cultura argentina procesa el espacio físico en donde se habita.

### 1. El Riachuelo ochocentescos: la gracia, como equilibrio de naturaleza y libertad

A mediados del siglo XIX, un sector del Riachuelo —desde su desembocadura hasta el actual puente Pueyrredón— comienza a ser procesado como paisaje. El carácter del paisaje que allí se identificaba puede ser definido con el atributo de la *gracia*, palabra que hoy escasamente se utiliza con significados precisos. Sin embargo, la gracia constituye una de las piezas claves de la percepción del paisaje natural y urbano en los dos siglos que nos anteceden, porque alude a problemas centrales de orden social y político.

Una de las cuestiones reiteradas en los inicios del paisaje moderno consistió en cómo articular la libertad y la dignidad del hombre —planteadas a contrapelo de la necesidad, esto es, de la naturaleza— y la sensibilidad orientada hacia términos inefables que establece una relación original de comunión entre el hombre y el mundo. La catarata de literatura secundaria que nos habla hoy de cómo el hombre moderno se alejó de la naturaleza, a través de las abstracciones newtonianas

y cartesianas, y posteriormente de las técnicas urbanísticas, suele olvidar que lo que hoy entendemos por *natural* —que incluye no sólo lo existente o "dado" sin intervención humana, sino también cierta historicidad del objeto, ciertas composiciones artificiales— fue acuñado en la modernidad; y que el saber urbano moderno intentó, a diferencia de lo que se cree, sostener lo "natural".

Los historiadores reconocen en la Inglaterra del siglo XVIII los inicios de la actitud moderna hacia la naturaleza, entendida como paisaje. En el parque inglés se articularon motivos clásicos e invenciones formales con nuevos requerimientos; estos estilemas poseían en el siglo XVIII significados nada ambiguos. La axialidad de los jardines franceses era relacionada con el poder absoluto; la irregularidad, con los mecanismos creativos de la naturaleza; cada *folie* —un templete; una gruta, una cabaña primitiva— hablaba literalmente a los visitantes. Los debates que articulaban el gusto, la forma y las convicciones políticas estaban a la orden del día. Las novedades se movían dentro de la reinterpretación del mundo clásico que caracteriza a la primera modernidad. De esta manera, el humanismo cívico, inspirado en la Roma republicana y redefinido en el *quattrocento*, se destilaba para los ingleses desde el paisaje italiano. El indispensable *viaje a Italia*, como se sabe, era un viaje educativo, y la cámara fotográfica se reemplazaba por los pintores-topógrafos. Esta articulación entre jardín paisajístico con ideas político-morales, técnicas pictóricas novedosas y repertorio clásico constituye el núcleo del paisaje inglés que luego se difunde por el mundo.

Un atributo calificaba en particular, en el mundo de la ilustración, el equilibrio entre las adustas ideas y el placer sensual: éste era la *gracia*. En todos los casos, el ideal estético de la gracia indicaba la felicidad presente —o posible, caídas las viejas trabas— de la sociedad humana, imitando y a la vez superando aquellos míticos inicios de Roma o de Grecia, la *infancia de la humanidad*, como definió Karl Marx el momento de Atenas. El eje de la gracia era el equilibrio: formas

nunca excesivas, colores suaves, variedad controlada, naturaleza humanizada y construcciones que se posaban delicadamente en el sitio. Una relación humano-natural que necesitaba mantener las diferencias para ser, efectivamente, una relación. Aspectos como el decoro, opuesto al lujo y a la ostentación (valor cívico central en los tratadistas del Renacimiento) aparecen íntimamente relacionados con este atributo. La gracia complacía los sentidos, pero no se separaba de la razón. La gracia se enlaza con el término medio del discurso retórico: no es ni el estilo llano y severo, ni el adornado y lleno; es, en el significado aristotélico, *mediocritas*, el punto medio entre la austeridad y la seducción.

Ilustrados y románticos argentinos compartieron una constelación similar de problemas y, en lo que respecta a la sensibilidad sobre el paisaje, resulta difícil trazar líneas divisorias entre ellos. Debemos pensar que, en los intentos de formar una nación, el problema de cómo se habitaba en este extenso espacio era central; en otras palabras: tanto para Rivadavia como para Sarmiento, la relación entre espacio físico y espacio político era determinante. Esta relación debía contribuir a la *civilización*. Por supuesto, los debates post-rosistas consideraban la visión neoclásica de la ciudad y el campo, condensada en la breve experiencia rivadaviana, como inorgánica, escandida, y trivial; pero no sólo muchas formas persistieron después de la Organización Nacional, sino que continuó con fuerza la idea de que un paisaje específico determinaba ciertas formas de vida social y política. Ahora bien: a diferencia de lo que sucedía en el siglo XVIII, en el ochocientos el repertorio formal del paisaje internacional estaba prefijado, condensado en una serie de tópicos que llegaron a nuestros días, y que no necesitaban discutirse para apreciar sus supuestas implicancias psicológicas sobre cada habitante, en cada ciudadano.

Sarmiento estaba empeñado, hacia mediados de siglo, en convertir los alrededores de Buenos Aires en un verdadero paisaje. La chatura de la pampa no le parecía adecuada como marco de la ciudad; aquí, a diferencia de lo

que sucedía en las extensiones lejanas y solitarias, "cánsase al fin la vista de abarcar todo el horizonte, y la imaginación duerme". El paisaje que correspondía a la civilización no podía ser sublime; la misma naturaleza que en otras condiciones se admiraba en tanto sublime, en el contexto civilizado perdía toda significación. Por esto, Sarmiento quería preservar el "escasísimo capital de belleza" de los suburbios, "para rodear la ciudad de jardines y quintitas llenas de quioscos, glorietas, vistas agradables y trabajo de embellecimiento, que harían amenos y esmeradamente adornados los alrededores, en lugar de convertirlos ... en sucios y pobres arrabales".<sup>2</sup>

Sarmiento está hablando del Sur, del área de Barracas hacia donde se extendían las quintas, de la zona más antiguamente trabajada del ejido de la ciudad, donde aún las barrancas no se habían aplanado. El Sur, ya por entonces, tiene su espectáculo particular, el pequeño puerto de la Boca que se ha densificado en población, relativamente aislada de la capital. La descripción que sigue no deja lugar a dudas sobre el tipo de paisaje que Sarmiento veía:

"Causa impresiones nuevas y sorprendentes el espectáculo, que de un golpe y confundidos abarca bosques sombríos, centenares de buques mezclados con los bosques, astilleros; y de nuevo árboles y mástiles en los rodeos que hace el riacho, dando animación a la escena; muelles recargados de naranjas, millares de trabajadores, cargadores, capataces de buques y marineros, con la alegre algazara del trabajo y del comercio, en idiomas que son los de todo el mundo, menos el nuestro. A poca distancia brillan los techos de zinc de grandes saladeros, elévanse las columnas de humo de los tachos de vapor y a lo lejos las arboledas de Quilmes y otros puntos cierran el horizonte de vegetación, alquerías y campos cubiertos de una belleza encantadora".<sup>3</sup>

Amenidad, alegría, belleza encantadora, confusión controlada, vistas agradables. Hasta los saladeros brillan, en esta descripción de Sarmiento, como las arquitecturas efímeras de los parques europeos. Este Riachuelo se adapta perfectamente a los medios tonos de la gracia: agua en su curso

serpenteante, verde habitado, equilibrio dimensional. Esta descripción acuerda con las vistas topográficas popularizadas por los acuarelistas ingleses en el siglo XVIII, con su diafanidad y placidez. Como en ellas, los motivos de las industrias, la técnica y el comercio no alteran el carácter de la escena.

Con las descripciones literarias de Sarmiento hacen *pendant* las acuarelas de Pellegrini. Ingeniero de Puentes y Caminos, sus primeras incursiones gráficas consistieron en una serie de dibujos del paisaje italiano; no sólo conocía bien la tradición del género pictórico, sino que éste, renovado por la acuarela inglesa, constituía aún un instrumento central para el conocimiento y la transformación técnica del espacio. En la serie sobre el Riachuelo, la precisión documental es mayor que la que aplican muchos de sus contemporáneos locales. No se trata de una simple transcripción de paisajes europeos. Más bien, coloca en una composición que no altera sustancialmente las reglas del paisaje clásico —de un Claude o de un Rossa— los pocos y extraños elementos locales: los amplios follajes europeos dejan lugar a las pobres matas de *cina-cina*; los grupos mitológicos, a paseantes a caballo; los templetos, a solitarias barracas. Podemos confiar en el valor documental de sus representaciones, al menos en lo que respecta a la pobreza y soledad que demuestran, los largos horizontes, los amplísimos cielos, en contraste con los entusiasmados cuadros de Sarmiento; pero esto no altera que también Pellegrini está colocando en foco un paisaje que interpreta como amable, gracioso y civilizado. No es extraño que tanto Pellegrini como Sarmiento lucharan para construir allí un puerto moderno: no pensaban que con él destruyeran la esencia del paisaje que describían.

## 2. La industria en la estética de lo sublime

La gracia no fue el único atributo de las formas paisajistas fijado en el si-

2. Sarmiento, *El Nacional*, 8 de octubre de 1857.

3. *El Nacional*, 22 de agosto de 1856.

glo XVIII. Como en los tratados clásicos, el carácter que se le otorgara a una obra de arte o a un paisaje natural dependía del asunto a tratar. La gracia convivía, y muchas veces se mezclaba, con lo sublime, en sutiles gradaciones. Desde el impacto de la inmigración masiva en Buenos Aires, el Sur deja de ser gracioso para adoptar los acentos trágicos de lo sublime.

Lo sublime no era extraño a la retórica clásica, aunque no aparecía necesariamente asociado a lo oscuro y a lo infinito como lo fue en la modernidad reciente. De algunas de estas líneas se tomaron en el siglo XVIII para consolidar la interpretación que aún le damos a lo sublime. El difundido tratado del seudo Longino asignaba un papel predominante a la pasión en la oratoria, por lo que la sublimidad, y no otro atributo, era el instrumento para elevar el alma al éxtasis o subyugar al oyente. Los seguidores de la retórica como ciencia, que tendían a esquivar la sugestión en función de la persuasión racional, jamás hubieran colocado a lo sublime por encima de lo gracioso, lo nítido o lo exacto, de la manera en que lo afirma Longino: "lo maravilloso, que va acompañado de asombro, es siempre superior a la persuasión y a lo que es agradable". Como ha sido frecuentemente notado, la reinterpretación moderna de lo sublime ocupa un lugar fundamental en el paso de la estética normativa a la concepción sentimental, luego metafísica, del arte, y sin duda en nuestra actual concepción de la naturaleza.

A mediados del XVIII Burke ofrece la descripción empírica de lo sublime moderno de la que parte Kant, colocándolo como lo contrario de lo bello (que en Burke ya había perdido los acentos sustanciales para resumirse en lo agradable) y acentuando su valor catártico, que provoca en la psiquis del hombre dolor, terror, horror, extrañeza de sí, sin verse enfrentado realmente a terribles vicisitudes. Desde el punto de vista de la forma, lo sublime se figura en la confusión, la oscuridad, el movimiento y la agitación, en desmedro de la línea, de la claridad, de la perfección del detalle. Se trata del placer en el displacer; o, más precisamente, de un placer negativo:

así lo gracioso, que remitía a valores sociales, cotidianos, es arrinconado rápidamente, en esta concepción, como lo frívolo. Desde entonces, cada vez más será lo sublime, dicho o no con estas palabras, lo que caracterizará al arte "serio", cuyos valores no estarán más puestos en el equilibrio de la forma sino en los abismos metafísicos que la obra denota más allá de sí. Desde ya que, más que el arte, es la belleza natural la que convoca estos alardes de misterio: una belleza natural que se aprendió a disfrutar a partir del arte, no a partir de la naturaleza.

En esta concepción, el Riachuelo podía haber sido gracioso pero ya no lo era más a fines de siglo; y, contando sólo con sus atributos naturales, no podía ser sublime. Sublimes podían ser los Andes, las cataratas, el desierto, aun el anormalmente ancho Río de la Plata; el Riachuelo era un pequeño arroyo, con breves barrancas, con grupos de árboles y *fabriques* que emulaban un jardín doméstico. El centro de la ciudad podía ser construido como sublime, en tanto remitía a valores trascendentes como "la patria" o "los héroes". En el Riachuelo no había héroes, ni patria: había naranjas y barcos y multitud de lenguas. Pero si debía existir una interpretación artísticamente seria del Riachuelo, en los principios del siglo XX, algo de sublime debería llegar a tener.

Lo sublime fue otorgado en el Riachuelo por la industria y sus consecuencias. La identificación de las conquistas técnicas y productivas que abrían el camino al progreso con el repertorio sublime no era novedosa. Por el contrario, temas como los de las minas, las fundiciones, las obras de los gigantes puentes o acueductos, habían sido interpretadas en esta clave por los pintores ingleses de fines del XVIII. Viceversa, en muchas ilustraciones extensamente difundidas en la Europa a caballo entre los dos siglos, se echa mano de la experiencia de la industria para modernizar episodios míticos. Klingender, en su fundante libro sobre las relaciones entre arte y revolución industrial, toma entre otros el ejemplo de John Martin, topógrafo e ilustrador, y de sus grabados para el poema sublime por exce-

lencia: *El Paraíso Perdido*. El diablo aquí es inglés y moderno: en lugar del puente de Satán descrito por Milton —un clásico puente romano—, Martin lo ilustra como una calzada en el interior de un túnel, como para la época estaba construyendo Brunel bajo el Támesis (en donde por primera vez se permitió la visita del público, que lo gozaba como espectáculo en sí mismo). Es que el Satán de Milton, a principios del XIX, ya era interpretado como símbolo de la ciencia humana, autodestructora y condenatoria en su aventura de desafiar la naturaleza. A nadie sorprendió esta versión del pintor.

Las maneras en que se representó la industria en el Riachuelo indican no sólo cambios concretos en el paisaje, en poco menos de cincuenta años, sino también cambios de sensibilidad profundos. Sarmiento no describía los saladeros de mediados de siglo en términos sublimes: poco podía haber dicho en este sentido sin violentar totalmente lo que veía. Los saladeros eran sólo modestos galpones que, divisados en el horizonte, apenas alteraban el entorno natural. Debe recordarse que el saladero, a orillas del Riachuelo, no era el matadero público vinculado con el alimento de la ciudad. El matadero carecía por entonces de cualquier avance técnico: era un pedazo de campo en la ciudad, que el saber higiénico —difundido desde la edad rivadaviana— consideraba deleznable. Simbólicamente, representaba el atraso; la larga siesta rosista que había detenido la civilización; la sangre y la muerte brutal; la barbarie. El saladero, por el contrario, a pesar de su íntima relación económica con el gobierno anterior, se había modernizado de manera que Sarmiento considera a estos establecimientos "nuestras modernas fábricas de Birmingham" —hasta que esta representación se altere, también para él, con las grandes epidemias.

Para principios de siglo, el paisaje del Riachuelo podía interpretarse como plenamente industrial, y las fábricas ya no eran tan pacíficamente aceptadas. La reacción contra el progreso, la misma que contribuyó a la denuncia de las frivolidades de la gran ciu-

dad, ha cimentado para la industria claras implicancias simbólicas. Y a diferencia de otros objetos utilizados para la denuncia, como los eclécticos palacios finiseculares, los objetos técnicos e industriales interpretados en clave sublime carecen de voluntad estética —precisamente, el verdadero paisaje sublime debe transcurrir con independencia del espíritu de los hombres. La industria es también, entre sus muchos sentidos finiseculares, *la vida*. Así, al convocar la sublimidad natural, el paisaje industrial se naturaliza; deja de ser una opción para convertirse en un destino.

Tomemos, por ejemplo, la descrip-

ción con la que Gálvez inicia su *Historia de arrabal*, de tanto éxito en la década de 1920 como para pensar que éste se basa en convenciones largamente aceptadas. El espacio del Riachuelo encuentra su sentido en dos elementos industriales: el frigorífico ("una inmensa, altísima y compacta masa blanca") y el transbordador ("la fábrica de hierro del puente, negra y colosal"). La sangre y el carbón manchan el suelo, los muros, el aire.

Gálvez describe La Blanca, uno de los cinco principales frigoríficos del país. Los extensos planos blancos se debían estrictamente a necesidades téc-

nicas de refractar la luz y mantener la temperatura adecuada; sus dimensiones verticales también respondían a una mecánica taylorizada (el peso del animal faenado en el último piso era utilizado como fuerza para caer por sí mismo); y la sangre y el carbón resultaban accidentes inevitables en este tipo de trabajo que nunca pudo ser totalmente mecanizado, porque no se trataba de piezas de autos sino de la muerte de seres vivos. Gálvez aprovecha estos elementos: la pureza del blanco manchada de sangre y carbón, la dimensión monumental, y los enlaces con la inmensa fábrica de hierro del transbordador construido *ad hoc*



para el transporte de obreros ante sus puertas.

Existían tres transbordadores en el Riachuelo. El más conocido de ellos, el viejo transbordador Avellaneda, fue producto de uno de los tantos negociados locales, entre el Ferrocarril Sur y el gobierno de la Nación. Si carece de la majestad clásica de los otros puentes es porque la baja resistencia del hierro utilizado, y la hipótesis de cálculo obsoleta, llevaron a construir el enjambre de arriostramientos que hoy vemos, y que le otorga, hoy como ayer, un aire paleontológico, de fealdad primigenia, expresionista, que los grabadores negros supieron aprovechar. La *Historia de arrabal de Gálvez*, ilustrada por Belloq, halla en este puente el motivo de su frontispicio. El mecanismo estándar con que se construyeron los otros transbordadores sólo podía ser interpretado de dos formas: clásica —como lo hace Collivadino cerrando su hermosa perspectiva en el paisaje puntillista conservado en el Museo de Bellas Artes— o in-significante. El transbordador Avellaneda es un objeto único, *eo* y monumental: es pasible, entonces, de una interpretación sublime, en los contrastes preferidos por la estética de la denuncia, por sus proporciones "inhumanas", por su forma intrincada. Rápidamente, el transbordador Avellaneda, por su situación y por su resolución plástica no buscada, se convierte en un hito del Riachuelo.

Los grabadores sociales, que acompañaban al católico Gálvez en su naturalismo, fueron una pieza clave en la difusión de la negritud sublime de la Boca. Un heredero de esta estética, que hacia 1950 se convierte en el director de la escuela de grabado de la Boca, es Victor Rebuffo. En sus grabados puede observarse la forma en que el infierno de la industria (que representaban los hornos de fundición), el trabajo (manual, físico, humano, como en los monigotes de Quinquela aplastados bajo el peso de las bolsas) y el ambiente (las casas que Gálvez describía como covachas inmundas) adquieren dignidad a través de una forma medievalista, adoptada a través de la moderna versión del expresionismo alemán, que acentúa verticales, diago-

nales, proporciones desmedidas, asfixia del plano; y que infunde a través de instancias simbólicas —un ángel, un suicida, una historia de amor, una gesta político-moral— valores sublimes que en la Boca no han cesado de reverberar.

### 3. Paisaje e identidad

He dejado de lado un aspecto fundamental en el tema del paisaje y de sus formas de fruición, como es el tema de la identidad local y su relación con la construcción de un lugar, de una patria, de un país o de una nación. Podría plantearse que uno de los problemas presentados a los teóricos ingleses del paisaje consistía en cómo anglicar el repertorio clásico. Cuando Jane Austen hace decir a su heroína Emma, ante la contemplación de un lugar, que ve "*English verdure, English culture, English comfort, seen under a bright sun, without being oppressive*", no sólo está compendiando formas y valores del paisaje inglés. Es que *lo inglés* se resume en su paisaje. No tenían a Virgilio, no tenían a Palladio: tenían la verdura que ellos mismos habían construido. El paisaje constituyó en la modernidad una de las fuentes principales de la identidad nacional y local, especialmente en las naciones nuevas: los Estados Unidos sacaron rápido partido de esta sensibilidad ante la naturaleza que caracterizaba a su cultura de origen, y radicalizaron muchos de sus términos. En Argentina, aunque no existen estudios detallados sobre este tema, el problema de la identidad aparece frecuentemente ligado al carácter del paisaje.

Se trata, en todo caso, de qué paisajes elegir como propios: ellos deben hablar de *origen* para señalar, a la vez, identidad y destino. Hacia 1910, un puñado de escenarios argentinos ya estaban tipificados. Para Buenos Aires, la marca de agua era la pampa: sublime o austera, no representaba ya peligro alguno y por el contrario, evocaba antigüedades misteriosas, esencias y tradiciones perdidas. Un silencio aristocrático ante la estridencia del gusto ecléctico finisecular, o del color agresivo y chabacano de las masas in-

migrantes. La Boca del Riachuelo difícilmente podía ser leída en esta clave. Relativamente aislada, aunque no desconocida, se había convertido en un enclave inmigratorio: aunque sus características materiales y sociales eran compartidas por otras zonas de la ciudad, la Boca, nunca totalmente integrada ni tampoco drásticamente separada, constituía entonces un símbolo de los males de la inmigración.

Pero en 1936, cuando se celebra el 4º centenario de la supuesta fundación de Buenos Aires, una tercera generación de italianos es ya argentina: es necesario combinar el origen fiero y espiritual —según se veía entonces la herencia de la conquista—, con la ciudad cosmopolita y progresista. "En su historia —escribe Levene, a propósito de este centenario— han luchado y prevalecido alternativamente el Buenos Aires cosmopolita para robustecer el coloso vertical de su cuerpo —la urbe populosa y su diabólica balumba— y el Buenos Aires espiritual, en los recintos insobornables para mantener inflamados sus ideales, hasta esa síntesis que es el Buenos Aires de hoy, acción y pensamiento a la vez."<sup>4</sup>

El paisaje urbano que caracteriza cada instancia —la espiritual, la material, y la síntesis de ambas— aparece notablemente tipificado. Pocos restos materiales permanecen de la Buenos Aires espiritual, la de los padres remotos, la de la gran aldea, pero los años treinta asisten a la culminación de la preservación monumental, de la descripción histórica minuciosa de la ciudad, de la obsesión por los documentos. La construcción de la diagonal y del obelisco testimonia la voluntad de síntesis entre modernidad y austeridad leída como herencia colonial, opuesta a los derroches finiseculares. Pero, ¿en dónde hallar la escena que condense el impulso de la vida, el trabajo inmigrante, las masas humanas distintas, la apertura hacia el mundo? La Boca se prestaba maravillosamente. Construida literalmente en un

4. MCBA, *Homenaje a Buenos Aires en el cuarto centenario de su fundación*. Ciclo de disertaciones histórico-literarias auspiciado por la intendencia de la ciudad, Buenos Aires, 1936, pp. 29-30.

pantano —el caos primordial—, des- pliega ya por entonces su color traba- jado por la bohemia pictórica. Separa- da parcialmente de la ciudad, no se confunde, como otros barrios, en el continuum de casitas bajas, y la pro- pia sociedad boquense ha realizado su autonomía y su historia. La *forma* del centro nuevo, que revela el espíritu, permite el *color* en la Boca. La inte- gración del paisaje boquense al reper- torio oficial halla en la década del treinta una primera condensación.

La Boca, es cierto, no parece con- formar a las sensibilidades más dis- tinguidas. Pero sí a un gran público, como lo prueba un film de gran éxito en 1934, *Riachuelo*. Dirigido por Luis Moglia Barth, con Luis Sandrini en uno de sus personajes más recorda- dos, Berretín, condensa el cuadro bo- quense en pocas pinceladas reconoci- bles. Se trata del contraste tópico entre la pureza del barrio y las luces del centro —no el centro blanco y puro, sino el centro ostentoso y perverso. Ya no aparecen los acentos demoníacos con que Gálvez pintaba la degra- dación boquense; por el contrario, el conventillo es presentado como una armónica comunidad, la actividad por- tuaria no como esfuerzo y sudor esclavo sino como alegre movimiento. Se trata, por cierto, de una comedia: eliminados los rasgos sublimes del ambiente en favor de los colores a pleno sol, no es posible desarrollar un dra- ma —no por lo menos si se trabaja sobre una sensibilidad convencional.

La Boca (la vuelta de Rocha) re- sume el paisaje en *Riachuelo*. Por cier- to que el Riachuelo no es sólo esto: pero esto es *lo único que se ve*. El contraste con otra película contempo- ránea, *Puente Alsina*, es notable. Puen- te Alsina puede evocar hoy, literaria- mente, acentos de tango y mala vida, pero el registro de la cámara es el de un paisaje bucólico, casitas de madera aisladas, jardincitos floridos, el peque- ño río serpenteante, a veces surcado por barcas, y la obra de un puente nue- vo que aún no ha alterado la soledad del lugar. Jamás lo reconoceríamos: podría ser un fragmento del Maldona- do o del arroyo de las Conchas. La Boca, en cambio, ya poseía una con- figuración física distintiva. Los otros

barrios se constituyeron preeminente- mente como paisajes mentales, y, a pesar de las protestas de identidad, su paisaje real es intercambiable, sin ca- racterísticas particulares: un farol, una calle de tierra o empedrada, un café en la esquina, una casa con patio.

En un esfuerzo por consolidar un barrio anónimo, los ingenieros de Obras Públicas proyectaron el nuevo puente Alsina (Uriburu) en repertorio neocolonial. Pero, ¿quién identifica hoy el neocolonial del puente Alsina con el carácter de un lugar disgrega- do? ¿Quién reconoce los sentidos sim- bólicos que los ingenieros pretendie- ron convocar? Por el contrario, el viejo transbordador, que no poseía ninguna voluntad estética, es inmediatamente asociado a la Boca, y se recorre la Boca cada vez que es necesario mos- trarle al viajero algún rasgo típico de Buenos Aires.

#### 4. Ut pictura hortus

La Boca puede ser aceptada como sím- bolo de un aspecto de la identidad por- teña —el crisol de razas, el trabajo honesto, el impulso vital del pueblo— en tanto su configuración remite al re- pertoire pintoresco. Es lo pintoresco lo que permite procesar estéticamente la yuxtaposición de colores estriden- tes, el movimiento de las masas en una escala diferente a la plácida des- cripción de mediados del XIX, inclu- so la pobreza, lo antihigiénico, lo feo. La interpretación de la Boca a través de la estética de lo sublime, en manos de la denuncia social, permite que el desorden y la miseria sean observa- dos; el problema es representar lo *ne- gro* en *color*: aprovechar el *pathos* y resolverlo en afirmación comunitaria. Esta es la operación que realiza Quin- quela Martín.

Cuando decimos pintoresco nos re- ferimos a una acepción abarcante, que bien podría integrar atributos graciosos, bellos o sublimes en su propia sintaxis: el ambiente producido "a la manera de los pintores". Los moldes de lo pintoresco están íntimamente li- gados a esta operación dieciochesca que articuló pintura y transformación del mundo en paisaje, a través del ex-

perimento del jardín que los franceses conocieron como *anglo-chinois*. El avance en la destrucción de las fron- teras del jardín, que informa el par- que, que informa la naturaleza entera —y como es obvio, el movimiento in- verso—, evoca también la progresiva destrucción de la forma clásica, resu- mida en el "trazado seguro, mayestá- tico, de la línea" —parafraseando la definición de Wölfflin— es decir, del límite.

Lo pintoresco, que parece albergar lo antiguo y lo natural, y renegar del progreso, de la ciencias matemáticas y físicas, de la tecnología, se basa en cambio en las leyes de lo nuevo per-



manentemente reinstaurado. Es una es- tética de la sorpresa. El ansia de no- vedad introdujo de lleno lo *feo*: no sólo como terror sublime, sino también como placer sin angustias. Finalmen- te, si se trataba de reconstruir frag- mentos de aquella Arcadia ideal, los avances de la arqueología y de la his- toria ya habían puesto de relieve la existencia de múltiples orígenes. No es que se hallara *bella* una máscara azteca, ni mucho menos placentera en el sentido de la gracia: pero los "bue- nos salvajes", como se sabe, estaban más cerca de la verdad natural, y por añadidura, sus productos eran apenas conocidos. Lo bello comenzó a ser considerado atributo secundario, des- plazado por la originalidad y la natu- raleza —por la vida.

La boca del Riachuelo es el único paisaje local construido como pinto- resco en el sentido amplio aquí des-

cripto. No es ya gracioso ni sublime, aunque incluya episodios de este tipo; es pintoresco en sentido lato y fue construido por la pintura. Esto parece tan evidente, y sin embargo apenas se ha reflexionado sobre la literalidad con que la pintura construyó este mito, no hace siglos sino en un breve período que transcurre entre 1910 y 1960. Cuando digo construyó, no estoy haciendo referencia sólo a una mirada sobre un lugar que la excede. Estoy diciendo una acción concreta, que se condensa paradigmáticamente en el trabajo de Quinquela Martín: una construcción material. Escuelas; muscos; jardines de infantes; consejos para pintar las casas; colectivos embadurnados; murales en los cafés, en las cantinas, en las aulas; tallarines de tres colores: todo se debe al impulso quinqueliano. Quinquela decidió construir el barrio a semejanza de su propia mirada, con el convencimiento de que esta mirada recogía el "espíritu local". Obras de la realidad que extremaban, con arrojo ingenuo pero efectivo, un clisé del arte moderno: la reunión del arte con la vida. No por nada su figura fue, mucho más tarde, recuperada como un precursor de los *cityworks* de los años sesenta.

"Siempre fui amante de los colores ... es por eso que no los usé sólo en mis pinturas, sino que también traté de incluirlos en la realidad arquitectónica de la Boca. Lo impuse en los edificios que decoré yo mismo... pude convencer a muchos vecinos de pintar sus casas en colores cuya distribución yo elegía generalmente... un diario dijo que en la Boca teníamos una batalla de color... era cierto, pero esa batalla fue ganada sólo hace un año".<sup>5</sup>

Ese año, 1958, es el de la adquisición por la Municipalidad de los terrenos de Caminito, el recodo que armaba una de las vías del Ferrocarril Sur, ya nacionalizado, y sin uso desde 1954. Es la primera vez que un ambiente, sin trazas de historia heroica, se preserva oficialmente como monumento. Que no se trataba de un trozo de *vida real*, ni de una restauración histórica, no sólo es evidente en la cuidadosa remodelación, sino en su uso como escena —allí funcionó durante años el Teatro de la Ribera.

En Caminito, cuyo nombre proviene de un sendero riojano que inspiró

al gran amigo de Quinquela, Juan de Dios Filiberto, para su famosa canción, lo pintoresco boquense se condensa: casitas de colores contrastantes pero compuestos, ropa tendida, materiales obtenidos de barcos, calle curva y no recta, que permite la sorpresa y rechaza la monotonía, horizonte de mástiles y río. Los colores estridentes y puros remiten al repertorio elemental que una interpretación ya extendida en las artes modernas identificó con lo popular: por añadidura, aquí lo popular estaba resumido en la inmigración italiana, basta, ruda —natural. Para subrayar la naturalidad, a diferencia de otros barrios, en el Riachuelo estaba presente el río. El Riachuelo ayuda como elemento físico en esta lectura de naturalización de los otros elementos del barrio, desde los hombres hasta las industrias.

Quinquela se mueve en dos planos: el específicamente plástico, sus propios cuadros, y el de la actividad social; ambos aparecen íntimamente conectados. No trabaja sobre un espacio cultural neutro, vacío; la Boca ya es, en la segunda década de este siglo, un espacio cruzado por densas redes públicas: revistas locales, instituciones barriales, comunidad con sentido de pertenencia a un sitio. Desarrolla un intenso trabajo en estas instituciones, potenciándolas, identificando su vida privada —las reuniones de amigos, las charlas de café, los recorridos de taller en taller— con su actividad pública. En pocos años, el huérfano adoptado por carboneros se convierte en pintor oficial, apoyado por la Academia, impulsado por el gobierno, que lo envía a Europa como embajador artístico, respetado por la "sociedad decente". ¿Podría este humilde personaje haber recorrido este camino, si no hubiera mediado la posibilidad cierta de ascenso social de la Buenos Aires de los veinte? Una particularidad de la Boca, a diferencia de otros barrios, es que aquí fue el arte uno de los principales mecanismos de ascenso social y de afirmación barrial. La autoimagen de la Boca, "el *quartier latin* de Buenos Aires", ya difundida como clisé en los años treinta, revela algo más que una aspiración romántica.

Barrio y pintura se anudan en la

vida cotidiana. ¿Pero por qué, de entre todos los pintores surgidos de esta cuna pobre, es Quinquela el que deja establecida la imagen del barrio? Algunas claves se encuentran en la propia operación pictórica. Sus obras aparecían como discretamente modernas, sin los acentos ríspidos de las vanguardias de entreguerras, pero más frescas —"espontáneas"— que los paisajes serranos que poblaban los premios oficiales. Desde temprano, ha renunciado a las pequeñas manchas y se ha instalado en la gran dimensión, que recoge los acentos sublimes sin necesariamente identificarse con su *pathos*; la repetición sistemática de motivos permite un reconocimiento directo y conforma imágenes típicas. Pero además, está su elección formal, la sintaxis de la pincelada abierta, la materia gruesa y los colores contrastantes, que produce, porque se ancla en una larga tradición, el efecto de transmitir la potencia de la vida tal-cual-es, sin moldes y sin formas previas. Un efecto que engarzaba perfectamente con el lugar ocupado por el paisaje boquense, ya en los treinta, como pieza clave en la síntesis de lo que debiera ser Buenos Aires.

##### 5. La belleza: la casa boquense entre la antropología y la forma

El éxito rápido de Quinquela no significó, sin embargo, su aceptación en los medios artísticos más refinados de Buenos Aires. Prebisch, desde las páginas de *Martín Fierro*, definía a Quinquela, en viaje triunfal por Europa, como un "hábil redactor de cables": "Si el Sr. K.M. tuviera alguna perspicacia...seguiría el camino que le indicamos y no nos infligiría con esos tristes telones zolianos, empastados con el barro del Riachuelo y donde campea la visión más miserable de la realidad".<sup>6</sup>

5. Muñoz, A., *Vida de Quinquela Martín*, Buenos Aires, 1973.

6. *Martín Fierro*, mayo 10, 1926, p. 201. Es necesario aclarar que en el 26, en Quinquela aún predominaban los matices sociales, "negros"; recién en los treinta redondea su lenguaje típico, el que evocamos más arriba, de los colores plenos bajo el sol. Para el objeto de esta crítica, la diferencia es secundaria.

En otros artículos contemporáneos, Prebisch deja claras las razones de su condena: la disolución de la forma caracterizaría los períodos de decadencia (así el impresionismo decimonónico; así el eclecticismo), mientras la claridad de la forma controlada por el intelecto remite a la plenitud clásica. Prebisch, como se sabe, proyecta el obelisco en el 36, donde reúne significados arcaicos y blanca austeridad criolla; ésta es la selección de la vanguardia local en el espectro de los modernismos internacionales.

La interpretación de Prebisch no es novedosa; se instala en una larguísima tradición. "Los nórdicos pintan con las manos —afirmaba un tratadista italiano del quinientos, estableciendo su jerarquía— los meridionales pintan con la cabeza". La forma —la belleza— es una operación intelectual; en términos técnicos, se resuelve en equilibrio, proporción, estructura, número; se resuelve en dibujo y línea. Esta es la interpretación de Kant sobre la forma bella, y, aun con reservas ante la simplificación en la técnica o ante la síntesis absoluta, sigue siendo la de Adorno. Y éste es uno de los puntos claves por el cual Hegel hablará sobre la muerte del arte, articulado el diagnóstico con las consecuencias del paisajismo romántico. La magnificación de lo pintoresco y de lo sublime destruye la forma clásica. Hasta qué punto Quinquela, en los treinta, disolvió lo bello como valor, lo muestra el contraste de experiencias con su amigo Facio Hébequer. Para Facio, salir a la calle significaba llevar sus grabados a clubs, bibliotecas, locales obreros, fábricas. La operación artística en sí quedaba incólume: se trataba de educar. Quinquela da el paso ulterior: construye la vida en el barrio, lo que necesariamente lleva a la muerte de los valores específicos del arte. Pero ciertamente, este arte reunido con la vida pierde toda capacidad crítica: para ser aceptado rápida y plenamente como lo fue, debió basarse en lugares comunes, en prejuicios.

Mientras la pintura, en esos años, presenta una variedad de opciones, la arquitectura se encuentra en una situación difícil. La arquitectura nunca pudo convertirse en disciplina plena-

mente autónoma, porque el destino de sus obras siempre fue ser habitadas: la mayoría de los teóricos del arte la colocaron en un lugar secundario, porque precisamente por eso nunca fue totalmente sensible ni a las solicitudes de las líneas disolutorias de vanguardias como *dada* ni a los arresos expresivos. En sentido literal y también significativo, la arquitectura construye. Este rasgo también pudo ser aprovechado para encumbrarla como síntesis de todas las artes aspirantes a reunirse con la vida.

Pero la arquitectura no es *la vida*; es una disciplina con una tradición. Así, el tópico de lo pintoresco sólo podía ser aceptado en ella bajo determinadas condiciones, en programas arquitectónicos menores. Una observación del paisajista Gilpin resulta elocuente en su síntesis: "Una obra de Palladio puede ser elegante en grado sumo... (pero) si deseamos dotarla de una belleza pintoresca... debemos demoler la mitad, mutilar la otra mitad y arrojar los miembros mutilados en montones". Lo pintoresco corroe la forma, que es construcción intelectual; descansa en el efecto sobre la percepción del espectador, no en sus propios valores.

Existen otras consecuencias de esta tradición arquitectónica e ingenieril, que se probaron de gran fuerza en el ámbito local. Si se habita en la arquitectura, ésta debe responder a requerimientos que escapan a cuestiones lingüísticas; la articulación principal de la arquitectura, la ingeniería y la ciencia urbana en el mundo rioplatense se establece con el higienismo. También el higienismo se manejaba con tópicos estéticos que parecían responder a la eficacia médica. El color blanco, la luz, la ausencia de molduras y ornamentos, los materiales nobles, lisos y puros, apuntaban simultáneamente a la higiene y a una tradición clásica que de manera explícita, desde las formulaciones de Alberti en el *quattrocento*, recusaba el color, el lujo, el retorcimiento y la oscuridad. Higiene y política, como se sabe, aparecían en fila estrecha: por añadidura, entonces, los valores de una política moral, reformista, coincidían con los de los médicos, y se traducían

en una imagen austera con la que la arquitectura local se identificó después del centenario de 1910. ¿Cómo procesar, entonces, el antihigiénico, caótico y pintoresco barrio de la Boca?

En principio, la respuesta de las disciplinas constructivas fue la de devolver el lugar al momento anterior a la gran inmigración. Los proyectos de transformación de la Boca, hacia 1940, muestran claramente esta voluntad de recuperar la gracia que, creían, había acompañado a la Boca del Riachuelo en la época de la gran aldea. El urbanista de entonces no temía la *mediocritas* que en algún momento constituyó uno de los valores esenciales de lo clásico. El río y el verde entre largos y austeros telones blancos sobre pilotes: éste era el paisaje buscado. No casualmente, las litografías de Pellegrini ilustran, en una de las más notables publicaciones del urbanismo local, el contraste con el desorden fabril.<sup>7</sup>

Hasta la década de 1950 no se pensó que los elementos construidos en el lugar pudieran ser recuperables en las operaciones urbanísticas. Cuando hoy visitamos la Boca, el Riachuelo apenas existe como naturaleza; ya no es agua sino un jarabe oscuro. El elemento primordial que hoy reconocemos en la Boca es la casa. La casa de chapa o madera, que Quinquela quería de múltiples colores, no ocupaba entonces en el urbanismo otro lugar simbólico que el que actualmente puede ocupar cualquier vivienda precaria. Los urbanistas analizaban la casa boquense como pasible de sustitución sin costos, lo que hacía del área de la Boca un lugar disponible para la reforma urbana, sin intereses privados relevantes. Más allá de que la multitud de proyectos de entonces nunca fue realizada integralmente, hoy es posible notar en la Boca una apreciable cantidad de casitas modernas, "de material", que renovaron la habitación típica.

Sin embargo, las nuevas generaciones de arquitectos ya encontraban

7. *Evolución del Gran Buenos Aires, desde la colonia hasta 1950*, facsímil de la investigación realizada entre 1948-49 por el Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA), publicada en la *Revista de Arquitectura* (SCA), BBU, UBA, 1973.

insatisfactorio el repertorio del racionalismo convencional. Alrededor del tema de la casa, nuevas apelaciones a la historia, al lugar, a la tradición, se hicieron moneda corriente desde la década del cuarenta. Pero mientras el rancho criollo parecía pasible de una interpretación austera que recogiera la tradición racional, la casa de la Boca estaba empastada por la banalidad pintoresquista —falsa, a la luz de las interpretaciones que recogían la solici-tación clásica. Resulta interesante, entonces, analizar de qué manera se recuperó desde la disciplina arquitectónica la casa precaria de la Boca, a través de un artículo de 1954 que se convertirá en la versión oficial, histórica y estética, hasta nuestros días.

El artículo, publicado en una revista italiana, estaba firmado por un grupo de estudiantes, entre los que se destacan algunos nombres que en las décadas posteriores ocuparán un lugar de importancia en la renovación de la disciplina (Josefina Santos, Ernesto Katzenstein, Federico Ortiz). El problema a resolver podría plantearse de la siguiente manera: ¿cómo leer en clave formal un producto de la vida, eludiendo los obstáculos de una mirada ya cimentada y kitsch? En principio, despojándolo de la interpretación pictórica: las abundantes ilustraciones del artículo al que me refiero son todas en blanco y negro, y subrayan así aspectos de la casa que no habían sido antes identificados: la precisión constructiva, los volúmenes simples, las proporciones claras, la composición.

Una de las casas fotografiadas se nombra de manera explícita como *la casa de Palladio en la Boca*, y la alusión al arquitecto vicentino no es accidental. El repertorio palladiano, interpretado en sus valores cívicos, combina la perfección clásica con la utilización de un reducido número de elementos normalizados. La casa de la Boca, a diferencia de la casa chorizo de los barrios o del rancho elemental, es una casa prefabricada con elementos industriales. Pero, en contraste con las moles monótonas de la habitación masiva de la posguerra, su escala admite la variación, en forma de ornamentos humildes, muchas veces de madera tallada, con las marcas vitales de la mano. Multiplicidad, entonces, en la unidad. Las casas de la boca del Riachuelo, en esta interpretación, replantean desde otro ángulo la decantación de la "sabiduría popular": como si, naturalmente, el inmigrante italiano hubiera traído consigo la sensibilidad conformada por siglos de cultura clásica; como si hubiera conocido los secretos de la proporción, de la forma; como si la clasicidad estuviera inscripta de antemano en su acción. (No es posible olvidar que, por entonces, una nueva inmigración *sin historia* apareció en la plaza de Mayo, colocando a la primera inmigración en el lugar de la cultura.) Que esta versión fue más que exitosa, lo prueba la recurrencia con que se explica la "calidad natural" del paisaje urbano anterior a la modernización desarrollista como producto de la sabiduría natural de los inmigrantes-

constructores. Con esta versión, el principal elemento actual que define el paisaje boquense, la casa, adquiere una carga semántica múltiple, que admite tanto el color como la forma.

La mirada, entonces, sobre la Boca del Riachuelo que hoy se resume en tantas postales, se completa en estas fechas recientes, entre el auge de Caminito, la variedad de las cantinas, el puente paleontológico, las casitas de colores admiradas tanto desde el ángulo pintoresco, como desde el técnico y el clásico. Cruces y yuxtaposiciones sucesivas construyeron un ambiente, en un sector determinado del río, cuyos valores estéticos muchas veces disímiles se superponen para remitir a significados reconocidos por toda la sociedad porteña. Tal vez estos valores estéticos no sean cuestión accidental, ni mero adorno, ni sólo lujo, ni sólo discusión ociosa o manipulación en campos artísticos determinados por el mercado. La historia, al menos, no nos muestra una escena neutra, producto sin residuos de decisiones político-económicas globales, de estructuras sociales de larga duración, o de vocaciones naturales, sino también múltiples elecciones formales que anudan el sentido de un paisaje. Y probablemente, un estudio más preciso del peso que las convenciones estéticas poseen en la fruición y construcción del ambiente nos permita evaluar con mayor claridad la dimensión de las rupturas, y la dimensión de las permanencias.

## La Ciudad Futura

Revista de cultura socialista

N° 45 - Otoño-Invierno 1996

Con memoria democrática: a veinte años del golpe

¿Cuál es el papel del FREPASO?

Coloquio internacional: Mutaciones de lo social

Bmé. Mitre 2094 - 1° p. (1039) Capital - Tel.: 953-1581

## )ENTREPASADOS( REVISTA DE HISTORIA

Año V - Número 10 - Comienzos de 1996

El verde en la ciudad moderna •  
Historia y experiencia • La historiografía  
argentina en la democracia •  
Dossier: repensar a Jorge Sábato •  
Entrevista a Darnton

Suscripciones: en Argentina, u\$s 20.- (dos números).  
En el exterior, vía superficie, u\$s 25.- (dos números); vía aérea, u\$s 35.- (dos números).



Acabo de leer, en su edición francesa bilingüe, *Cinco*. Es el cuarto relato que Sergio Chejfec ha publicado después de tres novelas: *Lenta biografía*, *Moral* y *El aire*. Allí está, como un número que no ha ocupado su lugar en la serie pública, la cuarta novela todavía inédita: *Los planetas*. El quinto relato impreso, *El llamado de la especie*, acaba de aparecer. Los números de orden, como se ve, están levemente alterados.<sup>1</sup>

En las páginas siguientes, *Punto de Vista* publica un fragmento de una "novela en preparación" de Chejfec. Estas líneas no pretenden servirle de introducción (quien lea lo que sigue,

seguramente conoce a Chejfec o sabe de él), sino que se escriben por impulso, para explicarme a mí misma su originalidad, tal vez con el deseo de contrastar mis ideas con las de otros lectores, probablemente con el mismo Chejfec. Hago esto sostenida en una sola prerrogativa, que para mí es singularmente valiosa: conozco lo que Chejfec viene escribiendo casi desde el principio (si es que se me permite hablar de principio) y, desde entonces, hice mis apuestas sobre su sorprendente y a veces inexplicable originalidad. Casi semana a semana, durante varios años, vi cómo Chejfec se iba desligando de las influencias

más evidentes (de Saer a Bernhard) e inventándose una sintaxis.

La marca de un escritor es su sintaxis. Para decirlo de modo menos absoluto: la marca de un tipo de escritor es la forma de su frase. En el caso de Chejfec, la frase es muchas veces tentativa; toma para varios lados al mismo tiempo; admite incidentales y se interrumpe para desviarse, en una adversativa, corrigiendo lo que ya ha sido dicho para retomarlo enseguida desde otro ángulo. De modo sorprendente, pese a su disposición sinuosa e incluso traicionera, la frase de Chejfec es sólida desde el punto de vista constructivo y dubitativa desde el punto de vista semántico. Esto sucede porque, además, es a menudo irónica. De modo que, casi siempre, es posible vacilar sobre la intensidad de un adjetivo o de un adverbio, o sobre si el sentido es más o menos literal o más o menos oblicuo.

Con frecuencia, Chejfec expone un drama en miniatura, donde los sentimientos cambian en el transcurrir de una sola frase: "No los amaba [a los amigos] especialmente, aunque al estar solo pensaba en ellos, creía extrañarlos, una débil angustia indicaba que le hacían falta; pero en los reencuentros se tornaba hermético, nada de ellos lo atraía, incluso más, hacía es-

1. *Lenta biografía*, Buenos Aires, Puntosur, 1990; *Moral*, Buenos Aires, Puntosur, 1990; *El aire*, Buenos Aires, Alfaguara, 1992; *Cinq*, Saint-Nazaire, M.E.E.T., 1996, edición bilingüe, traducción de Michel Lafon. *El llamado de la especie*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

fuerzas por contener la repulsión".<sup>2</sup> Algunas frases muestran las alternativas posibles, como rastros que no se descartan porque lo que se busca es un equilibrio de movimientos contrapuestos. Por ejemplo: "Pese a ser un niño, lo miraban como a un adulto; pero no lo miraban, advertía, porque en realidad no había persona que reparara en él".<sup>3</sup> La frase nos hace sentir el peso de la sintaxis, y exige atenerse a su orden. La lectura trabaja dentro de ese orden recorriéndolo varias veces hasta reconocer la contraposición que no se resuelve.

22 En las frases de Chejfec, las partes están a veces desplazadas de sus lugares 'habituales'; no espectacularmente desplazadas, sino simplemente un poco retrasadas o un poco adelantadas. Hay, por ejemplo, breves interrupciones entre un sustantivo y un adjetivo, separados por una incidental o por un verbo que indica el cambio de la perspectiva del narrador al personaje. Pequeñas torsiones de escritura y, también, indecisiones que no son espectaculares sino, más bien, inquietantes. En *Moral*, de modo irónico, Chejfec atribuye esta cualidad al personaje Samich, un escritor (o un impostor): "Esta leve discordancia con el lenguaje generalizado, que —por supuesto— también podía ser interpretada como extravagancia o en todo caso —con benevolencia— como extrañeza, admitía Samich que ejemplificaba a la perfección la diversa gama de simples procedimientos que permitían que un poeta —como él— transitara a través

del idioma cotidiano de la gente 'Con la cédula de identidad a cuestras', como caracterizaba al lenguaje individual."<sup>4</sup> También Chejfec escribe con una 'discordancia leve', a veces semántica, a veces sintáctica.

Desde su primera novela, *Lenta biografía*, donde muchísimos guiones marcan gráficamente las incidentales (en la primera versión había también barras inclinadas a las que renunció en la versión impresa, en la que quedan sin embargo corchetes y paréntesis 'anómalos'),<sup>5</sup> Chejfec perfecciona su frase que, con los años, no pierde la cualidad autorreflexiva pero probablemente se simplifica.

Como sea, la cualidad autorreflexiva no puede perderse porque los relatos de Chejfec presentan siempre el mismo problema, que es uno de los problemas de la narración en las últimas décadas (digamos, desde el objetivismo): la importancia ficcional de los actos banales. A este problema está dedicada, aunque sólo en parte, la tercera novela de Chejfec, *El aire*, donde la realización narrativa de cualquier acto (comprar un helado, comer, desplazarse por la ciudad) requiere del personaje, Barroso, una gigantesca inversión de voluntad, como si cualquier movimiento, aunque insignificante, resultara especialmente grávido. Los actos insignificantes exigen operaciones increíblemente complejas: no hay un *va de suyo* de la acción. Samich y Barroso, como el personaje de *Cinco*, deben esforzarse para hacer las pocas cosas que hacen. Incluso dejarse llevar

por los hechos, derivar por acontecimientos que otros producen, es trabajoso. Aunque pareciera una paradoja, en estos felatos de Chejfec la inercia de la abulia se combina con un ejercicio desviado y extraño de la voluntad. Las acciones de los personajes, como las frases, son operaciones que carecen de toda naturalidad. Cada una de ellas muestra, en lucha contra la inercia, la producción de un movimiento que no es esperable y que, por lo tanto, no tiene un modelo previo en ninguna parte.

Dije antes que un escritor se reconocía en la frase. Agregaría ahora que la literatura de Chejfec se define también por el espacio que representa. Los espacios descritos por Chejfec son hipótesis. Esto queda bien claro en la ciudad de *El aire*, novela que hace girar el imaginario urbano de la literatura argentina. Sobre el borde del fin de siglo, Buenos Aires, por primera vez, aparece en la ficción no como una ciudad llena, o una ciudad que se está colmando, sino como una ciudad que se vacía. Martínez Estrada había visto a Buenos Aires en proceso de *llenado*: por superposición, por agregado, por metástasis, la ciudad se estaba completando dentro de su perímetro y expulsando a la llanura hacia un afuera cada vez más lejano.

2. *Cinq*, p. 60.

3. *Cinq*, p. 63.

4. *Moral*, p. 129.

5. C.E. Feiling, en su estudio posliminar a *Lenta biografía*, anotó interesantes observaciones sobre los paréntesis de esa novela.

# Paradoxa

LITERATURA/FILOSOFÍA

Dirección: Juan B. Ritvo y Alberto Giordano

Pedidos a Beatriz Viterbo Editora  
Laprida 2086 - C.P. 2000. Rosario. Argentina

BEATRIZ VITERBO EDITORA



Editores: Ivan Almeida & Cristina Parodi

Consejo Internacional de Redacción: Jaime Alazraki, Daniel Balderston, Lisa Block de Behar, Umberto Eco, Sigrún Eiríksdóttir, Noé Jitrik, Djelal Kadir, Wladimir Krysinisky, Michel Lafon, Pino Paoloni, Roberto Paoli, Piero Ricci, Hans-G. Rupprecht, Beatriz Sarlo, Saúl Sosnowski, Peter Standish.

Administración:

Borges Center • Aarhus Universitet • Romansk Institut • Niels Juelsgade 84  
8200 Aarhus N • Dinamarca • Telephone: 45/86 16 39 72 • Fax: 45/86 16 38 61  
e-mail: romivan@hum.aau.dk

Internet: <http://www.hum.aau.dk/Institutrom/borges/borges.htm>

Sesenta años después, Chejfec imagina una ciudad marcada por el movimiento inverso: el campo entra en la ciudad, donde las ruinas de los edificios se transforman en demoliciones, las demoliciones en baldíos, y los baldíos en campo: "Esos baldíos indefinidos representaban una intromisión espontánea del campo en la ciudad, la cual parecía así rendir un doloroso tributo a su calidad originaria. Consistía en una regresión pura: la ciudad se despoblaba, dejaría de ser una ciudad,

y nada se hacía con los descampados que de un día para otro brigadas de topadoras despejaban: se pampeanizaban instantáneamente."<sup>6</sup>

La ciudad se ha vuelto precaria porque precisamente aquello que la definía como ciudad, su cualidad compacta, producto de un gesto deliberado y cultural, comienza a ser carcomido por la decadencia. Cuando eso sucede, la naturaleza (que asediaba a la ciudad como peligro y como fatalidad) toma su revancha: Buenos Aires

se 'pampeaniza'. Estas mutaciones espaciales, que anulan la configuración cultural del espacio conocido, anulan también las posibilidades de identificación con la ciudad: se pierde la memoria, porque la ciudad está borrando lo que ella misma fue como avanzada urbana frente a la llanura. No hay un combate por la imagen de ciudad, porque ya no hay casi ciudad ni imagen de ciudad. En los años treinta y cuarenta, Martínez Estrada creyó diagnosticar un exceso de ciudad. En los noventa, Chejfec cree percibir un deterioro y una falta. Des-conocemos la ciudad.

En *Cinco*, el relato publicado en Francia que mencioné en un comienzo, se multiplican también los escenarios que el lector cree reconocer pero que, a poco, le obligan a corregirse: no está seguro de qué río o qué puerto o qué suburbios son éstos que se designan con nombres argentinos, pero también se llaman la Guayra u Orinoco. Continuamente se tiene la ilusión del reconocimiento, y continuamente esta ilusión es defraudada. El espacio ha comenzado a ser un espacio compuesto de fragmentos, de accidentes y de nombres que llegan de una geografía que ya no es más ni nacional ni compacta. Todo tiene un aire levemente desvaído y todo es igualmente lejano.

En el fragmento que se publica en este número de *Punto de Vista*, el "baldío de los cardos" o la fábrica son verosímiles y extraños al mismo tiempo. Hay líneas liminares que se cruzan (en todos los sentidos de la palabra cruzar). "Había comenzado viéndola en la esquina de los Huérfanos, al bajar del colectivo": esta frase es ella misma un cruce porque *colectivos* sólo hay en Buenos Aires, pero suena raro que una calle aquí se llame *de los Huérfanos*. No es un enigma a resolver, en la medida en que no hay que decidirse ni por los colectivos ni por Huérfanos.

La frase, como muchas de las frases de Chejfec, pide que aceptemos su leve irregularidad y sigamos, al mismo tiempo, el vaivén de sus dos direcciones. La ficción y el lenguaje de la ficción son inestables.

6. *El aire*, p. 163.



## Pater, fragmento de una novela en preparación

Sergio Cheffec

24



Siempre me ha inquietado que la geografía no cambie pese al tiempo, pese a nuestros propios cambios y los cambios que se producen en ella. Conservamos algo inmaterial, equivalente a lo que conserva la geografía, también inmaterial. Y sin embargo, aunque no cambie, es la medida de los cambios. Semejante a lo que sucede con el calor de los cuerpos: siempre mantienen un resto de la temperatura previa, ese resto les permite seguir siendo ellos mismos, pero a la vez el cambio es la medida de la diferencia. Son y no son; son menos y más a la vez. Con la geografía sucede algo similar, es indócil: he leído muchas novelas donde

el protagonista retorna al lugar olvidado. Resulta indiferente que el paisaje pertenezca a la ciudad o al campo. Las laderas conservarán la inclinación, pero su verde será distinto; o las montañas, si mantienen los colores, defraudarán con sus ángulos domésticos, no tan abruptos como habían sido. Y lo mismo pasa con la ciudad: la antigua esquina ahora está restaurada, destruida, abandonada, etc., pero el protagonista siempre obtendrá un residuo intangible que proviene de lo circundante, y a través de cuyas coordenadas, junto con su aliento, le es posible recuperarla. Uno busca lo oculto y sólo lo descubre en la forma de lo superficial.

Esto es exactamente lo que ahora sucede conmigo. Hoy visito los lugares donde me encontraba con Delia y veo que muchas cosas han cambiado habiendo conservado su lugar. Ese galpón industrial era un terreno de media manzana donde las flores silvestres crecían a su antojo, flotando indolentes sobre un mar de cardos. Delia me contaba la fuente de pesadillas infantiles que representaba el terreno de los cardos, también llamado baldío de los cardos, antes que ambos, ella con su infancia poco tiempo atrás superada y yo enervado porque la olvidé todavía más rápido, nos apretáramos contra el muro de ladrillos que lo circundaba. Momentos de pasión urgida. Esa zona era de calles apenas inclinadas, con grandes contrastes semejantes al mar y pequeños flujos como sus suaves playas: gigantescos locales industriales convivían con casas de poco más de cinco metros, ordenadas en hileras y apiñadas —aquí las filas se hacían irregulares, se acercaban— para aprovechar lo ventajoso de los terrenos más altos. Pero también sucedía a la inversa: un galpón reducido, en la práctica un cuarto, albergaba una fábrica con diferentes turnos mientras un poco más allá alguna que otra vivienda se levantaba en el centro de un terreno amplísimo, quedando perdida entre la vastedad. Las diferencias de tamaños nos parecían cosa irrelevante, del mismo modo como la composición de los lugares; era un caos pautado y ajeno a las dimensiones que a Delia y a mí nos servía de escenario natural. Inclu-

so la idea de sitio estaba puesta en entredicho por nuestra rutina. No había lugares, rincones ni costados; tampoco sitios vacíos. Ese trabajo de siglos que representa cualquier parte de la ciudad, aunque sea reciente, para nosotros no existía, éramos inmunes a su influencia. Nada nos contenía, todo estaba en dispersión.

La soledad de las calles atraía los sonidos alejados. Por ejemplo se seguía oyendo, aunque fuera en sentido contrario al nuestro y se alejara cada vez más, el colectivo que nos había dejado cuadras atrás en la esquina de los Huérfanos. Pero una parte nuestra, a lo mejor nuestros cuerpos, sí percibía los lugares: ya cerca del baldío de los cardos la piel de Delia comenzaba a sudar, sin mojarse sin embargo. Era un mador que cambiaba la coloración del rostro, ahora levemente pálido, y enfriaba sus manos y brazos. El temor infantil y el deseo adulto se confundían en su nerviosismo: resistencia y atracción habían dejado de enfrentarse hacía rato, pero el reflejo de las dos ponía a Delia, en un sentido figurado, en el sitio donde dos ecos se juntan, mostrando orígenes distintos y deshaciendo al mismo tiempo el sonido real. Ella por lo tanto se confundía, no por estar insegura o por ignorar la consecuencia de sus actos, sino porque una inspiración le indicaba que, al estar sobre un umbral, los hechos suelen ser inacabados. Y Delia vivía en la frontera, la frontera mental de su juventud y la física de su familia.

Había comenzado viéndola en la esquina de los Huérfanos, al bajar del colectivo. Ponía un pie sobre el pavimento y de inmediato, sin distraerse, tomaba el camino de su casa. Pasado un tiempo ya fueron a esperarla. Más adelante hablaré de la forma como apoyaba el pie. Por lo general era la madre que llegaba a la esquina diez minutos antes y miraba el fondo de la calle buscando la aparición del colectivo. Siempre la vi bajar: el mismo pie, el mismo movimiento, el mismo aire. Hasta que un día, gracias a la casualidad, descubrí dónde subía; y ello significaba adivinar su ocupación. Nada más sencillo que el azar para ordenar el curso de varias vidas. Yo iba en sentido contrario; en realidad

no recuerdo el día ni el momento, pero sé que sucedió de este modo. Iba sobre el colectivo en sentido contrario y metros más allá vi a alguien haciendo señas con el brazo. Reconocí su espalda, el cuello, la punta de los dedos, el talle de niña recortados sobre la luz vencida de la tarde.

Un par de cuadras hacia el este había una escuela, un edificio plano y ajado, construido hacía ochenta años; seguramente Delia estudiaba allí. Ese colegio reunía el orgullo local, tan castigado: no había por la zona sitio tan viejo y tan señero, tan digno para enfrentar con su sola presencia el sentimiento general de adversidad. Hoy, sin ir más lejos, pasé por allí y he visto que sigue tal cual era. A distintas horas los alumnos se derramaban desde sus puertas por las calles; salían con hambre, inconcientes del significado profundo de su rutina. La muchacha que era Delia, y que para mí en ese entonces carecía de nombre, se internaba cada día en aquel edificio para, pretendidamente y como dice la fórmula, adquirir conocimientos. Después se iba, iniciando un regreso del que yo conocía el momento fundamental, cuando apoyaba su pie en el asfalto de la esquina de los Huérfanos. El colegio irradiaba estudiantes, siendo Delia uno de sus innumerables rayos. Dentro de esa rutina rodaban inadvertidamente, aunque por el contrario eran muy notorios para todo el mundo.

Lo que no se quiere saber muchas veces termina sucediendo. No recordé en ese primer momento que también a dos cuadras, pero hacia el oeste, había una fábrica. Para quien no quisiera verla, al contrario de la escuela la fábrica pasaba desapercibida; y sin embargo allí estaba la verdad, y no sólo me refiero a Delia. Quiero decir que de la fábrica emanaba el poder, la contundencia, algo fuerte y amargo a la vez. La idea que Delia trabajara no me gustaba. Contra lo que pudiera pensarse, no tenía ningún reparo sentimental, tampoco venía al caso alegar ninguna injusticia, por lo menos en este aspecto. No me gustaba que Delia trabajara por lo más obvio, la circunstancia que paradójicamente la llevaba a hacerlo: porque así se convertía en otra cosa, en algo exterior a sí misma, sus pies

en otra frontera más. Delia no sería menos inocente, si se puede hablar de inocencia, de lo que era usual para alguien como ella, pero sí tendría otra costumbre, una rutina distinta; en fin, sabría más y distinto de lo que cualquiera sabe cuando piensa en su edad. Y lo que ella sabía era lo que uno no quería saber, pero sucedía. Bastante tiempo después, cuando como tengo dicho caminábamos después de la tarde por las calles casi vacías, yo encontraba cierto orgullo en el hecho de que las manos que a veces me tocaban fueran las mismas que horas antes se habían ocupado de manejar máquinas, herramientas, o de acarrear futuras mercancías. Esa actividad, dirigida en principio a aprovechar la fuerza de su cuerpo —y por ende a debilitarla—, le otorgaba al mismo tiempo un inmenso vigor, bajo la forma de plenitud o entusiasmo, dispuesto a sobreponerse a los contratiempos y circunstancias más desdichadas. De a ratos yo pensaba que Delia dibujaba un círculo: de la inocencia que le asigné al principio, a la entereza moral que uno imagina en un obrero, volviendo a la simplicidad de quien concibe su tarea como algo esencialmente individual, tan subjetivo que resulta invisible hasta para sí mismo. Así era Delia. De hecho, esta convicción podía estar apoyada en una sabiduría profunda, pero se manifestaba de un modo tan llano y permanente que funcionaba como el cierre perfecto del círculo, conjugando en uno solo todos los momentos y recorridos de su espíritu.

Descubrir que era obrera, aunque me sorprendiera, fue decisivo para enamorarme de ella. Sin exagerar, era la señal que la distinguía del resto del género humano, y la condición que la señalaba entre todas las mujeres. Yo pensaba: "Ella, y obrera..."; asignándole una doble densidad. Como pensamiento era nulo, casi vacío, pero lo poco que formulaba se compensaba con la elocuencia que provenía de la palabra y circunstancia: "obrero". Un círculo plateado parecía subrayar su condición, destacándolo por sobre el conjunto de denominaciones y actividades de la gente. Así todos sus gestos, hasta el mecánico de descender

con el pie derecho en los Huérfanos, adquirieron otro significado. Y aunque todavía no la conociera, porque en verdad jamás había cruzado palabra con ella ni tenido oportunidad de observarla con detenimiento y de cerca, ya Delia encarnaba para mí el ideal de mujer más deseable y acabado. De esta manera fragmentaria y casual todos mis sentidos se dirigieron hacia ella; primero buscaron orientarse, cuando cada tarde recibían señales de sus gestos, y cuando lo lograron, evidentemente se orientaron, para siempre. Durante esas caminatas Delia me preguntaba por mis verdaderos sentimientos. Acostumbrada al mundo de las fábricas, donde la verdad aumenta y se mide, cuenta o clasifica, se sentía confundida ante la eventualidad de ser objeto de algo cierto e inasible a la vez, como lo puede ser un sentimiento. Porque todo lo que se enumera es falso. Para confundirla aún más, y demostrar lo absurdo de sus prevenciones, le explicaba que mis palabras podían ser falsas, pero que los hechos que vivíamos eran verdaderos; o al revés, que nos sometíamos a acciones falsas bajo el mandato de palabras verdaderas.

Verdad y falsedad no son palabras que pertenezcan al mundo nuestro, quería decirle. ¿Qué distinción podía haber entre el pensamiento de Delia, que necesitaba agregar y modificar para verificar resultados, y por ejemplo el de un comerciante, cuya labor se rige por la idea de diferencia? Como obrera, Delia se enfrentaba al producto de su trabajo: algo cambiaba, una mercancía se completaba o la parte de una pieza avanzaba en su recorrido hacia la terminación. La diferencia del comerciante era de naturaleza distinta, porque se basaba más que en un cambio de calidad, de condición, en un cambio de aspecto, de propiedad. Por otra parte, Delia no era propietaria de las cosas que pasaban por sus manos, y por ello sus nociones acerca de lo mensurable y lo concreto estaban despojadas de cálculo. Como obrera, asumía frente a los objetos un papel subalterno y esencial a la vez. De la mercancía provenía su identidad, la determinaba como obrera; pero a la vez esa misma mercancía se apropia-

ba de ella, tenía el efecto de alejarla hacia una distancia insalvable, como si perteneciera a mundos diferentes. Semejante a lo que sucede con el territorio para los errantes: un ámbito de circulación estático, aunque pareciera contradictorio, porque la importancia no residía en el cambio, en la idea de avance o de meta final, sino en esa rotación que confería la identidad.

Así, las manos de Delia eran la superficie por donde la producción alcanzaba su condición de mercancía. He leído muchas novelas donde los protagonistas no perciben la diferencia entre lo falso y lo verdadero: hay un lado cierto y otro falso de las cosas, las personas tienen perfiles verdaderos y perfiles falsos, uno elige por ejemplo la derecha como falsa y la parte izquierda de una habitación como verdadera, etcétera; incluso me ha ocurrido leer un libro falso, o falseado por las circunstancias, referido a hechos que podrían haber sido ciertos, pero que al presentarse de un modo particular no lo eran; eran absurdamente falsos o absurdamente verdaderos. Pues bien, junto a Delia yo comprobaba lo fútil de estas confusiones. Aunque a veces careciera de palabras su expresión siempre resultaba recta, y ninguna ambigüedad interfería en el significado de su conducta. Proveniendo de ella, los silencios eran algo vivo, elocuente, parecían trabajados con la paciencia de las piedras, aptos para descubrir lo evidente sin nombrarlo.

Una noche, en lugar de pasar por el costado de los Cardos los atravesamos. Fuimos derecho con Delia hacia una casa, casucha, levantada al fondo del baldío, en el borde de la otra calle, casi un galpón cuyo vacío provocaba un rumor a amplitud, a espacio abierto, a aire sin obstáculos. Abrimos la puerta y antes nos llegó el anuncio de su eco; nuestras pisadas igual: el ruido de los pasos se deshacía sobre nosotros, desde las paredes, antes que termináramos de apoyar el pie. Una vez más, pese a buscarlo no logré distinguir un olor propio de su cuerpo, más bien era el de la vegetación que más allá de las tablas —las paredes— nos rodeaba. Delia era tímida, pero nunca indecisa; por lo tanto la contención era en ella una forma desviada

de la firmeza, una demora. Siempre me miraba de un modo frente al cual me sentía extraviado; unos ojos estáticos, veraces, que sólo se expresaban a través de la profundidad, como los pozos. Lo que a primera vista parecía cautela en Delia era certeza, y lo que yo interpretaba como pudor ella lo sentía como un deseo que la acechaba y confundía de diversas maneras, excepto en cuanto a su urgencia por ser obedecido. Quiero decir con esto que Delia ignoraba su deseo, sólo tenía de él una serie confusa de ideas aproximadas, pero ese deseo la empujaba a obedecerlo, buscando su propia satisfacción.

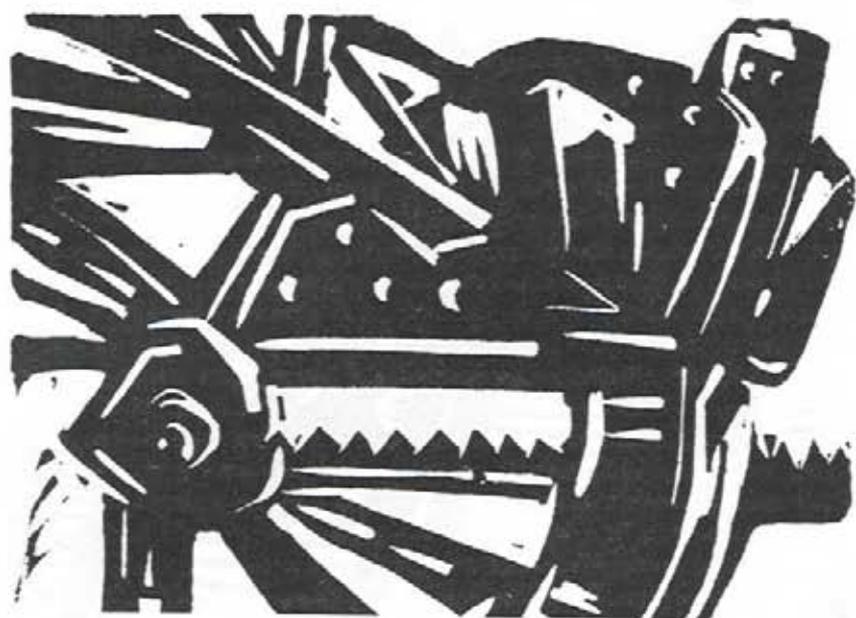
Ahora recuerdo cómo atravesamos el terreno. De la espesura de la noche nos introdujimos en otra más espesa, la espesura de los Cardos, que tanteábamos vacilantes con las piernas como si fueran manos. Yo iba adelante. Tanto los olores como los vapores tenían un camino propio por donde se acercaban, reunían y condensaban, demostrando que la naturaleza continuaba su labor indolente. A veces una hoja nos rozaba la piel, dejando un rasguño que ardía con el choque del aire. Si en ese momento nos hubiéramos detenido, intrigados por lo que hacíamos, no habríamos sabido responder con precisión: aunque parezca increíble era nuestro espíritu el que actuaba, no la voluntad ni por supuesto nuestras mentes. Yo me sentía empujado por la fuerza que lanzaba los olores hacia arriba, una cosa evidentemente abstracta, natural, pero también un fin perentorio, y a la vez me veía arrastrado por Delia, aunque fuera detrás.

Dentro del galpón sentimos retroceder las paredes; y yo advertí que no era mi boca la que la besaba ni eran sus manos las que me sujetaban. La miraba sin ojos, y la tocaba sin brazos. Aún más: así como el recuerdo de mis manos conteniendo sus senos es el recuerdo de mis manos sosteniendo el mundo, así mis labios que besaban no eran míos, sino los de alguien a quien yo estaba unido. Ese alguien era superior, me sobrepasaba, pero bajo su dominio conseguía una plenitud que en la soledad jamás había encontrado. Antes de entrar Delia

se había puesto a temblar. "Es el frío, el descampado", mintió. En un primer momento me dejé llevar por la sorpresa, pero enseguida pensé que si Delia mentía también debían mentir la noche, el rocío, las estrellas y los cardos. La mentira unánime convertida en verdad. Recuerdo que la tarde cuando me acerqué a ella por primera vez, antes de decirle nada ya Delia me miraba de una forma que anticipaba su respuesta; si no con palabras sí con la inteligencia: me decía "Estoy completamente alerta para atender con la máxima atención todo lo que usted me diga, y preocupada por responder con sinceridad". Esto prometían sus ojos. Apenas puestos los pies sobre la esquina de los Huérfanos, la abordé y me recibí de esa forma, con la mirada transparente. Yo, que ya conocía su secreto, pensé que así podía responder sólo un obrero (obrero en este caso). Y una prueba adicional de la franqueza de Delia fue precisamente esto: que le di nombre de respuesta antes de formular pregunta alguna.

Antes mencioné su manera de pisar, la forma como apoyaba el pie sobre el pavimento al bajar del colectivo. Ahora voy a decir cómo era esa forma: era la de quien vive atravesando umbrales. Estribos de colectivos, portones de fábricas, lajas de jardines, umbrales de casas. Con su levedad, Delia parecía no acabar nunca de recuperar del todo una memoria trabajosamente acumulada; estaba aquí, por ejemplo, pero daba la impresión de demorarse mucho antes de terminar de llegar. Más arriba también me referí a una frontera mental; bueno, es casi lo mismo. Si uno la miraba trabajar frente a su banco, de inmediato advertía su compenetración, sin embargo tocaba las piezas con una distancia que hacía pensar en el abandono. Pensaba en algo previo o algo posterior, nunca en ese preciso momento. Las partes de la fábrica que más atraían a Delia eran justamente los bordes, el perímetro donde el pasto ralo y descuidado convivía con materiales en desuso, donde la fatiga curva del alambre aún soportaba el papel de linde. Los obreros salían en las horas de descanso y disfrutaban del lugar, se distraían. De-

lia no precisaba instalarse allí para gozar, porque mucho antes de la sirena horaria ocupaba mentalmente su sitio, un gran cajón de hierro cubierto por una alfombra marrón. En los días de sol se subían cuatro o cinco obreros. La alfombra, dañada por el tiempo, mostraba en sus agujeros el metal frío, lustroso, concebido en principio para otro fin. Delia se acercaba al ángulo más bajo, y se encaramaba hasta el más alto, venciendo el declive. Eso imaginaba hacer antes de la sirena, y era lo que hacía cuando sonaba. Bajaba las mangas de su camisa de trabajo y vestida para la intemperie se lanzaba hacia los bordes, desde donde mi-



raba los gruesos muros de los talleres, reflejando la luz como montañas. Esos mismos ventanucos que ahora se veían pequeños, vistos desde adentro, ella sabía, desde su gran altura dispersaban una claridad violenta, como pequeños soles. Era natural que el pasto fuese menos ralo al costado del cajón, y entre los altos tallos Delia balanceaba sus piernas, sentada sobre él.

De las novelas que he leído, no recuerdo una sola que haya tomado partido por la verdad; a lo sumo alguna alcanza a descubrir la marca de algo firme, contundente, pero es como la punta del iceberg, que sirve para señalar cuánto esconde. Esa parte escondida es un misterio, o es la amenaza que se cierne sobre los navegantes. Algo similar sucede con los nombres.

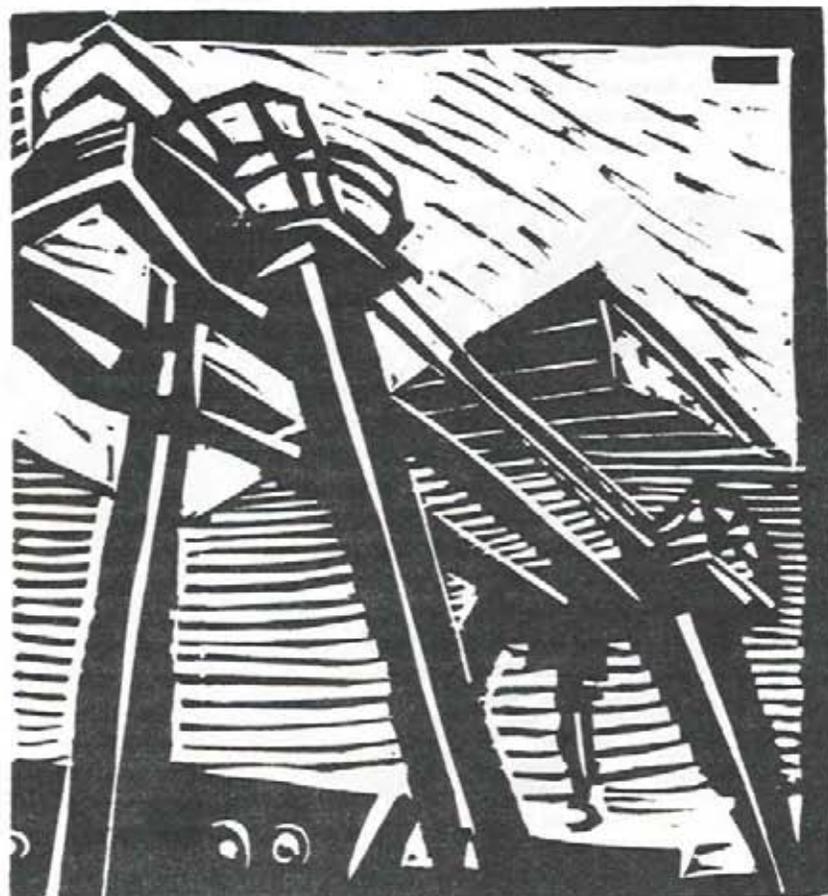
Los barcos van a tientas por la noche plagada de peligros; nunca se conoce el riesgo que oculta la superficie. Recuerdo una travesía en la que nadie durmió por una semana. Del mismo modo, hoy digo Delia y me invade el asombro: no puedo pronunciar su nombre, pero lo escribo y es poco lo que sucede. Una cosa es escribir y otra es hablar. El trazo continuo que preciso para dibujar sus cinco letras no se compara con el murmullo veloz, la parte mínima de una expiración rápida, necesario para nombrarla. Hay un gran trabajo de equilibrio en la escritura de un nombre o una palabra, donde intervienen complicadas operaciones mo-

toras, mentales y plásticas; trabajo enormemente más grande que el que lleva pronunciarlas. En parte porque lo escrito se concibe para que permanezca. Sin embargo, somos más débiles frente a lo pasajero, lo hablado y dicho. Por ejemplo ahora, como tengo puesto, pronuncio Delia e invocarla me produce un temblor pavoroso, porque al escuchar mi propia voz me escucho llamándola o hablándole hace años, siempre a punto de recibir su atención. Y esto me deja indefenso. Quiero decir que detrás de Delia no hay sólo una mujer, una obrera o la persona sin la cual yo era incapaz de despertarme y actuar; también están los símbolos y las fuerzas escondidas en su nombre. Esto puede sonar un poco esotérico, pero es así.

## ¿Tiene futuro la izquierda?

Carlos Altamirano, Isidoro Cheresky, Julio Godio

28



### Presentación

Carlos Altamirano

Comencemos con una cita conocida: "Cuando me preguntan si aún tiene sentido la separación entre partidos de derecha y de izquierda, entre hombres de derecha y hombres de izquierda, lo primero que pienso es que quien tal cosa me pregunta no es, por cierto, un hombre de izquierda."

¿Quién no se ha encontrado alguna vez con estas palabras del filósofo del radicalismo francés que firmaba con el seudónimo de Alain? Para los que nos reconocíamos de izquierda, la

deducción que ellas contenían era parte de nuestro sistema de certezas: sólo la derecha podía dar por agotada esa separación, así como únicamente la derecha se preocupaba por disimular su identidad mientras la izquierda, por el contrario, la proclamaba. La evidencia que se desprendía del planteo de Alain era, pues, también la de nuestros presupuestos y la deducción no hacía más que activarla.

No puedo dejar de conectar esa vieja certidumbre con *Izquierda, punto cero*, el volumen recientemente publicado por Paidós, porque si hay algo que se extrae inmediatamente de la lectura de este libro preparado por Carlo

Bosetti, subdirector de *L'Unità*, es que la idea de izquierda ha perdido su evidencia. Me refiero a su aptitud para funcionar como concepto y como incitación política del presente, capaz de discernir fuerzas e inspirar movimientos, no a su validez como noción histórica, apropiada para describir y analizar acontecimientos del pasado. Quiero decir, no hablo de la izquierda como categoría moral (estar del lado de los débiles contra los poderosos), que es como tiende a operar hoy entre los intelectuales, ni de la izquierda como categoría del ya consumado siglo XX "corto".

En su *Historia del siglo XX*, Eric Hobsbawm llama siglo XX "corto" al período que va de 1914 a 1991, contraponiéndolo al siglo XIX "largo", que se extiende de 1780 a 1914. El siglo breve comienza con la Primera Guerra Mundial, que pone en entredicho la civilización burguesa, trastornando hasta los cimientos la conjunción de capitalismo e instituciones políticas liberales, y termina con el derrumbe de la URSS. La caída de ésta arrastró, más allá del ámbito soviético y de las fronteras de Europa del Este, la del mundo político e ideológico que había sido moldeado bajo los efectos intensos, amplios y variados de la Revolución Rusa, la de Octubre, no la de Febrero, de 1917. Aunque el concepto de izquierda, como la antinomia izquierda/derecha en el campo de la simbolización política, pertenece a los dos siglos, fue en el siglo "corto" cuando su uso se extendió fuera de los lí-

mites de Europa, diversificando unas nociones que nunca tuvieron un significado preciso e incontrovertido. Por sobre esta multiplicidad, hubo sin embargo, después de 1917, una acepción dominante. Durante décadas, la izquierda se identificó mayoritariamente de acuerdo a un triple sistema de referencias: la referencia a una doctrina científica de la historia, que era a la vez una concepción del progreso y una teoría de la revolución, el marxismo; la referencia a una clase, el proletariado, portadora de la negatividad histórica y agente de redención; y la referencia a los países en que la revolución se había abierto paso y probaban la terrenalidad del proyecto.

La "nueva izquierda", que surgió un poco en todas partes (incluso entre nosotros) de la crítica del stalinismo y del marxismo soviético en la segunda mitad de los cincuenta, no logró definir términos alternativos de identidad. La Unión Soviética dejó de ser poco a poco un centro de inspiración, pero fue reemplazada en ese papel por otros países. Ya no hubo autoridad en condiciones de definir e imponer la ortodoxia doctrinaria frente a la heterodoxia: fue la época de "los marxismos". Sin embargo, en las formas de un radicalismo intelectualmente más alambicado que antes, la "nueva izquierda", allí donde fue algo más que una revista, terminó por reanimar las posiciones más sectarias del extremismo político.

El "punto cero de la izquierda" es el de la disolución de esa identidad, correlativa a la erosión o simplemente al colapso de los puntos de referencia que le eran propios. Pero los efectos de la crisis no se detuvieron allí, en la cancelación política de la izquierda maximalista. Neoliberales y conservadores no dejaron escapar la ocasión para apuntar también contra la versión rival, socialdemócrata, de la izquierda: si las experiencias políticas surgidas del filón jacobino del marxismo se habían revelado impracticables no tanto porque abolían la libertad y la democracia (esto se sabía mucho antes de que los regímenes del Este comenzaran a dar signos de su derrumbe) sino porque terminaban en el

estancamiento, el "estado social" de inspiración socialdemócrata, que ponía obstáculos al mercado libre, debía ser considerado igualmente peligroso pues conducía al mismo desenlace. Una "retórica reaccionaria", para emplear la expresión de Albert Hirschman, se aplicó a desacreditar generalizada y sistemáticamente no ya el proyecto de poner fin o aun sólo reformar el capitalismo, sino incluso el de contrapesar mediante la intervención pública el poder de la minoría propietaria de la riqueza. La deslegitimación que se abatió sobre toda política asociada con cualquiera de las definiciones históricas de la izquierda fue un fenómeno general, que desde los ochenta no hizo más que extenderse a todos los países, pertenecieran al Norte adelantado o al Sur atrasado. Sobre ese fondo comenzaron a cobrar forma los hechos que hoy están ante nuestros ojos: la renaturalización de las disparidades sociales, de la pobreza y el racismo, el desencanto de la política, el integrismo del dinero... en fin, el triunfo de los principios adversos a la igualdad y a los lazos de una comunidad cívica.

Puede decirse que todo esto deja ver la declinación de la izquierda y la necesidad de su reconstrucción. ¿Pero qué sería hoy una izquierda que quiera ser política y no sólo crítica cultural? El sentido de evidencia de ayer ya no nos pertenece. Es posible, ciertamente, reapropiarse de valores anteriormente despreciados, como el de la democracia, y de hecho es lo que ha sucedido. Por justificado y necesario que sea este tipo de reapropiaciones, hay que admitir, sin embargo, que ellas no contienen criterios suficientes para definir a la izquierda como identidad y posición específicas. Es posible reivindicar la democracia, en otras palabras, pero esa reivindicación identifica al conjunto de los demócratas, no a la izquierda en particular.

Como es obvio, todo esto problematiza no sólo el significado actual del concepto de izquierda, sino todo el cuadro izquierda/derecha como esquema indicativo, así sea aproximado, de la división política. Que el cuestionamiento de la validez del esquema no pueda ser simplemente atribuido a

un enfoque de derecha, lo muestra otro texto también italiano, el de Norberto Bobbio, *Derecha e izquierda*, en que el autor, antes de defender la vigencia de la dicotomía y proporcionar un fundamento para ella, pasa revista a la amplia literatura que el debate sobre el tema produjo en Italia en los últimos quince años. El ejemplo vale por ser Italia uno de los países de la Europa occidental donde la noción de izquierda, socialista o comunista, se asoció a grandes movimientos colectivos y fue siempre algo más, mucho más en verdad, que un dato de la vida ideológica nacional. Como señala el propio Bobbio, la Constitución italiana debe a la izquierda la inspiración de algunos de sus artículos democráticos y la actual coalición de gobierno tiene como animador a un partido que se identifica como Partido de la Izquierda Democrática. El eco y las polémicas que suscitó *Derecha e izquierda*, del que se vendieron en menos de un año 240.000 ejemplares, prueban que la cuestión está lejos de ser indiferente política e ideológicamente en ese país, aunque en el curso del debate nadie haya negado la crisis que afecta al concepto de izquierda, una crisis que se demora en su momento crítico y no deja entrever su resolución.

Ignoro cuántos ejemplares de la edición argentina del ensayo de Bobbio se vendieron entre nosotros, pero intelectualmente hablando su publicación pasó sin pena ni gloria. ¿Qué prueba ese hecho? Acaso sólo que la cuestión no tiene mayor interés público en un país donde históricamente el esquema izquierda/derecha nunca resultó demasiado apto para representar el conflicto político central. O bien que en la Argentina la cultura de izquierda es indiferente a todo lo que no provenga de los dos polos en los que tiende a encerrarse y entre los cuales se debate, el polo intelectual del marxismo universitario, por un lado, y el polo del primitivismo político, por el otro.

Como quiera que sea, con mis compañeros de *Punto de vista* creímos oportuno y necesario aprovechar la oportunidad que ofrecía *Izquierda, punto cero*, así sea como pretexto para reflexionar acerca de los temas que

suscita, e invitamos a hacerlo a dos intelectuales, Isidoro Cheresky y Julio Godio, que a la preocupación po-

lítica unen la disposición a pensar con libertad.



30

*Isidoro Cheresky*

El interrogante sobre el futuro de la izquierda está originado en acontecimientos recientes de variada significación: el fracaso del comunismo como ideología y como régimen político, la relativización de los logros de la socialdemocracia y las transformaciones en las sociedades contemporáneas particularmente en su estructura social y en las formas de su vida política.

De modo que el interrogante inicial puede ser desglosado en dos: ¿la acción misma emprendida bajo las banderas de la izquierda ha sido condenada por la historia? ¿La izquierda pertenece a una época superada?

1. Pero al abordar estos interrogantes uno debe percatarse de que la propia vida política democrática ha estado asociada a la acción de izquierda en la medida en que ésta encarnaba el desafío al orden político existente en nombre de una promesa. De ese modo las escenas políticas estaban signadas por el antagonismo entre conservación y cambio, y la diversidad de la vida social se reflejaba en esa diyuntiva. Aunque la izquierda es una designación amplia que ha abarcado fuerzas de características distintas (siendo la distinción entre revolucionarios y reformistas la más significativa), y a lo largo del último siglo la izquierda ha gobernado o participado de gobiernos, su existencia ha estado asociada al desafío. Y sobre todo al desafío al supues-

to basamento del orden moderno: las relaciones de propiedad.

Es por ello que el clivaje izquierda-derecha ha sido un componente esencial de la vida política. Su existencia expresaba alternativas globales de orden colectivo. La idea de que los hombres hacen la historia, que lo que sucede depende de su intervención, ha tenido como encarnación a la izquierda, desde que en el siglo XIX comenzó a difundirse el gobierno representativo y emergieron a su amparo los partidos políticos. Visto en perspectiva puede pensarse que la emergencia de una izquierda basada generalmente en el movimiento obrero produjo una inflexión en la evolución hasta entonces previsible de las sociedades occidentales. Tal como Alexis de Tocqueville —un liberal apasionado de la libertad política— lo pronosticaba hacia 1835, las sociedades occidentales ganadas por el espíritu de las revoluciones democráticas parecían evolucionar hacia un clima de completo desinterés en los asuntos públicos al punto que un nuevo poder despótico podía establecerse sin mayores resistencias. En cambio, la lucha política generada por la crítica al capitalismo en las sociedades occidentales aventó la temida despolitización.

Debe reconocerse que la izquierda ha sido la expresión característica de la voluntad política y como tal inspiró la deliberación y el desprendimiento

del puro interés en la acción pública. Dio su impronta a la saga política del último siglo: la solidaridad y la vocación humanista del movimiento obrero, los ensayos de un poder deliberativo directo a través de las comunas o los consejos de fábrica, el sacrificio en la lucha contra el fascismo y las hazañas de la resistencia democrática en Europa ocupada durante la segunda guerra mundial. En esas luchas se afirman las más valiosas tradiciones modernas pues ellas alentaron los vientos de libertad política dando cabida a la sensación, inquietante pero generadora de entusiasmo, de que los hechos humanos son contingentes es decir que lo que ocurre no responde a ninguna fatalidad ni necesidad. Por cierto, esta afirmación sobre la izquierda es parcial porque al menos una de sus vertientes —la marxista leninista sobre todo en sus versiones más ortodoxas— ha propendido a considerar la acción política como expresión determinada, o aun como mera expresión de los procesos económicos. Pero incluso en los casos en que la izquierda subestimaba la política, su mera existencia al promover una lógica de antagonismos constituyó un componente esencial en la politización de las sociedades occidentales.

Sin embargo la izquierda ha contribuido considerablemente al desencanto contemporáneo con la política. Y no sólo por la frustración que aparejó el fracaso de la gran aventura por cambiar el mundo, sino por las propias limitaciones y paradojas de la po-

lítica de izquierda particularmente en su versión revolucionaria. Esta última se identificó con un paradigma de la lucha de clases que se orientaba a pensar el terreno social como un campo de batalla en que se medían fuerzas, en tanto que la política, entendida como representación elaborada de conflictos potenciales y como superación de un adversario al que se busca derrotar políticamente y no suprimir, se debilitaba.

La monstruosa aventura del totalitarismo comunista encerraba la paradoja de una politización extrema que conducía a la supresión de la política. Los campos de concentración, los hospitales psiquiátricos para 'tratar' delitos políticos, el exterminio de los disidentes, la erradicación de poblaciones constituyeron una exaltación extrema de la voluntad política, por lo que esos hechos contribuyeron a que los contemporáneos vieran en la politización el peligro de un poder omnímodo que los avasallara.

En el fin de siglo la referencia a la izquierda evoca tanto la pasión política y la entrega solidaria como la alienación ideológica capaz de dar la espalda a la vida de la gente para sostener un poder totalitario.

2. Pero la izquierda no está sólo acusada por la cuentas pendientes con su historia. El mundo que la vio crecer está cambiando decisivamente. La izquierda tenía una tarea asignada: la representación de los obreros y más en general de los oprimidos. La identidad política tenía de este modo un anclaje social. La transformación de la estructura social a la que asistimos actualmente no consiste tan sólo en la disolución de la figura del trabajador industrial y de otras categorías de trabajadores conexas, sino por sobre todo en el debilitamiento de las pertenencias definidas por el trabajo. Los individuos se desplazan en el interior de las empresas y a través del tejido económico a la vez que una masa creciente queda al margen de esa inserción. Las tareas laborales están cada vez menos confiadas a individuos determinados. Consecuentemente con esta flexibilización de las relaciones laborales se produce una distensión de

las figuras jurídicas que encuadran esas relaciones y de los derechos que de ellas emergían. Paralelamente a esta "metamorfosis de lo social" en su base, se produce un debilitamiento de la vida asociativa y de la organización corporativa vinculada al trabajo; los sindicatos se achican y la capacidad de regir las relaciones laborales por convenciones colectivas se restringe.

Pero, ¿qué puede ser la izquierda si el mundo del trabajo no tiene más la consistencia y la centralidad que tuvo en el pasado?

A primera vista la consecuencia de los cambios apuntados es que no puede pretenderse continuar con una concepción ingenua de la representación. El rol de las iniciativas políticas en la constitución de las identidades políticas y sociales parece más decisivo que en el pasado. De modo que la izquierda, si una tal fuerza política puede ser concebida actualmente, no podría derivar su existencia de la vocación a expresar las categorías sociales postergadas. La vocación por tomar a cargo los intereses de éstas no puede ignorar que esos intereses deben en verdad ser construidos, que tal tarea puede ser encarada desde perspectivas muy diversas, y que todo proyecto político, aun considerando los intereses en esta perspectiva amplia, excede la expresión sectorial para incluir opciones de la condición ciudadana y humana.

La crisis actual de la representación tiene otros componentes que deben ser tenidos en cuenta en cualquier reflexión sobre la posible renovación de la izquierda. Sobre el fondo de una caída del interés y la participación políticas, la organización partidaria que en el pasado solía estar vinculada con subculturas sociales o de clase ha disminuido su importancia. Los partidos tienden a transformarse en maquinarias dirigidas por expertos cooptados por líderes que han obtenido reconocimiento por su predicamento en la opinión pública. Este estilo nuevo de la política más basado en la personalidad del dirigente y en las virtudes para la comunicación televisiva de una imagen que en la formulación de un programa, cuestiona en su raíz la tradición de la izquierda que concebía su

organización partidaria basada en un conocimiento sobre la sociedad, lo que la autorizaba a ejercer un rol de vanguardia y a establecer una relación de representación 'objetiva' de una clase social a la que a la vez se proponía educar o formar políticamente.

No obstante, en el marco de las nuevas formas políticas es aún posible emprender una acción inspirada en principios, pero parece insostenible referirse a una legitimidad que no sea la de la experiencia nacida de la acción pública y de su consagración por la voluntad ciudadana.

También la representación política está condicionada por la globalización. Gobernar en los tiempos que corren no tiene sólo como sustento la voluntad política que se forma en una sociedad nacional determinada, que se encuentra acotada, y en algunos ámbitos en grado extremo, por las restricciones que impone la mundialización económica. La propensión contemporánea a que el gobierno político sea considerado como una administración no se debe tan sólo a la despolitización generalizada que reduce la existencia humana a su condición menos política —la de la sobrevivencia y la vida material— y a los diagnósticos técnicos sobre el camino de la prosperidad, sino a una realidad contemporánea en que esos elementos básicos de la vida parecen articulados en una red fuera del alcance de cualquier voluntad política.<sup>1</sup>

3. Si se admite que no hay una sociedad alternativa que pueda ser el horizonte de una acción política de izquierda, que en ese sentido la referencia al socialismo está descartada<sup>2</sup> y que las

1. La visión de A. Gorz, aunque nos parece exagerada, refleja bien el sentimiento de quienes vivimos con la ilusión de un mundo politizado: "La política se ha convertido en el arte de gobernar los imperativos del sistema, contrarios a los intereses vitales de la población, dentro de espacios cada vez más reducidos", en G. Bosetti (comp): *Izquierda punto cero*, Paidós, 1996.

2. Al referirse al empleo del término socialismo Steven Lukes señala: "En este caso, 'socialismo' indica un sistema socio-económico practicable y capaz de desarrollo como alternativa al capitalismo y en grado de suplantarlos. Pero un sistema de este estilo no existe, y nadie puede creer ya en él", en G. Bosetti, op. cit.

propias bases tradicionales de la acción de izquierda no parecen tener futuro como movimiento social ni político. ¿puede aún pensarse la izquierda?

¿No cabría repensar completamente la política? Pese a todos los problemas que presenta la relación con el pasado y el peligro de que la inercia de ese pasado pese indebidamente en la acción futura, hay ciertos universales de la acción que pueden justificar el reconocimiento en una filiación.

Sobre todo el principio de la igualdad mantiene toda su vigencia y parece estar destinado a persistir como guía de la aspiración colectiva. En tanto que soporte de una crítica del orden, ese principio puede disociarse del ideal de una sociedad alternativa sin perder su fuerza cuestionadora. En la experiencia contemporánea, aquella de la que puede nacer una izquierda de nuevo signo, ese principio se ha desubstancializado, su sentido se ha hecho más universal al extenderse del mundo del trabajo a otros ámbitos de relaciones sociales. Al abandonarse la idea de un orden social donde se realizaría plenamente, adquiere la posibilidad de inspirar la crítica de nuevas realidades. Esta liberación del principio igualitario de su encapsulamiento en la esfera de la producción no debería, sin embargo, disimular la circunstancia de que las relaciones capitalistas y la pobreza siguen siendo, e incluso han recobrado actualidad como ámbito de lucha contra la dominación y la exclusión. De modo que, el riesgo no es sólo una indebida continuidad con el pasado sino también el desconocimiento de la dimensión liberatoria que ese pasado inició. El descrédito de las alternativas experimentadas —sobre todo la comunista— ha dejado a la crítica social inerme. Sobre ese fondo se insinúa la expansión de un capitalismo omnipotente y una sociedad excluyente como no se había visto hasta ahora.

Pero también es cierto que existen nuevas bases para concebir la lucha por la igualdad social como una lucha por derechos. Las experiencias recientes ponen el acento en el igual acceso a recursos públicos como parte de la condición ciudadana dejando más margen para la responsabilidad individual,

a la vez que disminuyen el énfasis en la distribución igualitaria de los ingresos.

Se abre así paso a una nueva concepción posible de la "política de izquierda". En vez de un camino estratégico derivado de los objetivos asignados a una clase o coalición social, la acción está orientada por la crítica al poder. La acción política así formulada se produce en el marco de sociedades en donde existe un consenso extendido y en las que buena parte de la tarea política consiste en ampliar el campo político y el alcance de la democracia. La política de izquierda, cuando ésta actúa desde la oposición, se propone como una inflexión a la gestión del gobierno y su apoyatura es la crítica suscitada por esa experiencia, y no un modelo alternativo estratégico cuya ejecución espera la oportunidad de un acceso al poder. Por supuesto la acción política de izquierda no está guiada simplemente por objetivos coyunturales derivados de la crítica inmediata —allí donde la izquierda está en la oposición— sino que existen problemáticas más constantes derivadas del diagnóstico sobre ciclos históricos. En la actualidad un planteo característico de izquierda, que parece corresponder a una diversidad de situaciones nacionales, es la recuperación del rol del Estado (aunque no el regreso al modelo keynesiano) unida indisolublemente a la reivindicación de la voluntad política.

En esta perspectiva la concepción que se tenga de la iniciativa política varía según la relación existente con el poder. La acción política de oposición hace, por supuesto, más hincapié en los cursos políticos alternativos y se hace más eco de la protesta y de la reivindicación en vistas a una redistribución de fuerzas. En tanto que gobernar significa privilegiar más el orden que el desequilibrio; aun una política de izquierda que busca alterar el statu quo, se ejecuta teniendo en cuenta el equilibrio social general, es decir la manutención o producción de un cierto consenso. En uno u otro caso, una izquierda empeñada en una concepción reformista deberá tener en cuenta al conjunto de la sociedad y no

sólo a aquellos sectores que procura representar.

Si una sensibilidad de izquierda puede reconstituirse en los tiempos actuales no será sobre la base de un movimiento o una ideología unificadas; por el contrario, la diversidad de culturas e identidades parece ir *in crescendo*. De modo que el programa de izquierda sería relativamente heterogéneo, y también cambiante puesto que estaría sometido al aprendizaje proveniente de la ejecución de las propuestas y a la evolución de la relación de fuerzas de la que deriva su poder

Julio Godio

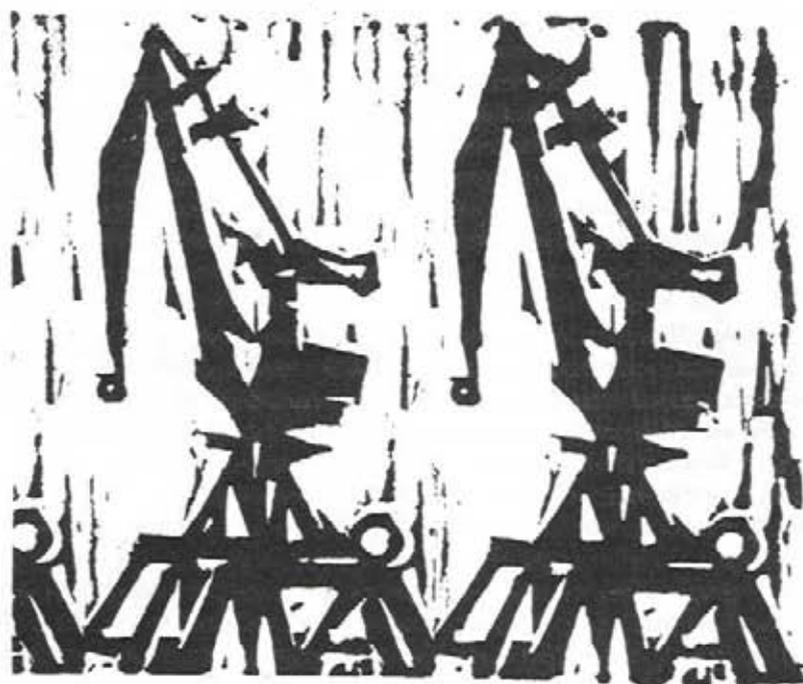
1. La introducción a este libro define con precisión la atmósfera pluralista en que hoy intelectuales de distintos países desarrollados reflexionan y tratan de definir nuevas bases para la izquierda. Su autor, Giancarlo Bosetti, la titula "La crisis en el cielo y en la tierra". Una metáfora interesante para empezar la conversación.

Naturalmente, cuando nos referimos a la crisis que abarca al conjunto de la izquierda, hablamos principalmente (aunque no sólo) del marxismo, porque fue esta doctrina el núcleo organizador del pensamiento y la acción socialista en el siglo que finaliza. La desarticulación de la doctrina marxista se presenta en forma inmediata como "fin de la utopía". Pero, en realidad, las utopías sociales nunca finalizan, porque como adelantó Bloch son "saber no realizado todavía en la historia", un saber genérico cuyo nivel de elaboración sólo puede ser un esbozo, una aproximación a un ideal societario igualitario.

Marx adoptó una actitud piadosa frente a las utopías. Siempre sostuvo que eran construcciones tentativas, que

electoral. Ello no significa necesariamente que la izquierda sea enteramente pragmática ni oportunista, aunque este peligro es el que se abatió en nuestro país sobre muchos sectores de esa proveniencia con la conversión democrática de los ochenta. Los principios derivan de una tradición que sólo puede mantenerse viva en la medida en que se vivifique en la experiencia. Entre ceder a los humores de la opinión o bien sostener una utopía extraída de un discurso racional, hay un amplio campo para una política de principios enraizada en la experiencia social.

podían organizar fuertes voluntades políticas temporales. No es por eso secundario recordar que uno de los más difundidos folletos marxistas se tituló "Del socialismo utópico al socialismo científico" (escrito por F. Engels como capítulo del *Anti Dühring*). También Marx se resistió a presentar un modelo abstracto de "sociedad comunista". Por lo tanto, la crisis del marxismo nada tiene que ver con el fin de una utopía, porque el marxismo nunca se hizo cargo de ser la realización en la historia de ese "saber prematuro". Lógicamente, millones de personas trabajadoras viven la crisis de la izquierda como el fin de la utopía. Pero en sentido estricto, se trata principalmente de crisis en el interior de construcciones filosóficas populares, en el sentido de la idea de Gramsci de que "todos los hombres son filósofos". Por el contrario, la crisis del marxismo es algo mucho más serio que el fin de una utopía: esta conclusión es la que puede difundir impunemente la intelligentsia burguesa tipo Fukuyama, para desalentar nuevas construcciones teóricas socialistas; para otros, entre



los que me cuento, el problema es más desgarrador, porque se trata de producir una "revolución copernicana" en nuestras cabezas para poder enfrentar el desafío de dar continuidad histórica a proyectos de liberación del hombre que hoy han sido desarticulados por una nueva y fenomenal autorrevolución del capital.

2. El texto *Izquierda punto cero* tiene el mérito de colocar el tema donde debe ser instalado. Esto es, un escenario de reflexiones que faciliten la refundación teórica del pensamiento de izquierda. Los diversos autores, para hacer del cero el punto de partida, ejercen la crítica a lo que ha muerto con la desaparición de la vieja izquierda, principalmente tres "ideas fuerza", a saber: a) la identidad entre proletariado y socialismo, en el sentido de que la clase obrera era la fuerza motriz del destino histórico socialista, o como escribía Engels, el proletariado como "heredero de la filosofía clásica alemana"; b) el intento de construir una civilización socialista en áreas periféricas a los países desarrollados y fuera del mercado mundial capitalista, esto es, el llamado primero socialismo en un sólo país y luego el sistema del

"socialismo real"; y c) los límites y retrocesos en el Estado de Bienestar y la aparición del crecimiento económico con desempleo, y con ello el desconcierto de la socialdemocracia occidental.

El texto no se reduce, obviamente, a analizar sólo la desaparición de esas tres ideas fuerza y sus instituciones. Por el contrario, los autores indagan sobre otros componentes de la crisis de la izquierda. En varios ensayos se avanza en la búsqueda de nuevas identidades principalmente en la democratización del capital (Richard Rorty), en las relaciones entre izquierda y nueva ética (Giovanni Sartori), la izquierda como fuerza representativa de la "cuestión social internacional" (Norberto Bobbio), la izquierda como promotora de "la subsunción de la política en la comunidad democrática" (Michael Walzer), etc. En síntesis, en este texto no faltan propuestas programáticas. Por el contrario, abundan, y ello es necesario para descubrir las nuevas líneas de fuerza que permitan articular políticas de progreso.

3. Descartaría detenerme en esas tres ideas fuerza que han muerto, porque creo que un peritaje inteligente de las

causas de sus decesos puede darnos algunas pistas interesantes para reflexionar sobre la crisis.

Es cierto que la tesis reduccionista que sostuvo que la clase obrera era la ejecutora jacobina del capital es falsa. Pero los hechos históricos muestran que la clase obrera al irrumpir a través de la acción política produjo en escala mundial los cambios democráticos más profundos de nuestra época. Una simple lectura del libro de E. Hobsbawm *Historia del siglo XX* nos recuerda que el sufragio universal como derecho político, el principal articulador democrático entre sociedad política y sociedad civil, y por lo tanto el hecho legitimizador del liberalismo político, es el producto directo de las acciones sociopolíticas de sindicatos y partidos políticos socialistas en Europa Occidental desde fines del siglo pasado hasta inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial. Eran muy pocos entonces los liberales que pensaban en la necesidad de extender el derecho al voto a todos los ciudadanos, hasta que las huelgas políticas dieron cuenta de esta demanda civilizatoria de los trabajadores. Tampoco se suele recordar que el día Internacional de la Mujer (8 de marzo), que ha movilizó a millones de mujeres en este siglo, potenciando la sindicalización femenina, el voto femenino, la formación de culturas feministas, etc., fue una iniciativa de Clara Zetkin, apoyada por la Internacional Comunista. Y no se trata de cualquier movilización social, porque incluye a la "mitad del cielo, capaz de provocar terremotos en la tierra", al fundar culturas de oposición radical a la dominación masculina.

4. El problema es al revés, es la clase obrera, inculta, desprotegida, oprimida, la que tuvo que hacerse cargo de abrir el surco para sembrar la idea de que era posible una sociedad "sin explotados ni explotadores", del mismo modo que a los analfabetos campesinos rusos, que sólo aspiraban a irse del frente de batalla, les tocó la tarea histórica de dar término políticamente a la Primera Guerra Mundial, carnicería organizada por las burguesías más "cultas" del planeta, y encima hacerse

cargo de realizar la "utopía comunista". Podríamos mencionar decenas de fenómenos históricos contemporáneos en los cuales los trabajadores tuvieron que asumir tareas históricas que difícilmente podrían concretar, porque implicaban organizar la sociedad y la economía según bases materiales y culturales superiores a la civilización capitalista. El movimiento obrero (partidos, sindicatos, cooperativas) llegó hasta donde daban sus fuerzas, y para preservar posiciones construyó también sistemas sociales aberrantes (por ejemplo, el stalinismo) o aceptó la hegemonía del capital a cambio de reformas (por ejemplo, el Welfare State).

En realidad, la clase obrera industrial fue el primer sujeto histórico del socialismo. Hoy, la capacidad del capital para generar autorrevoluciones económicas (como la mundialización) y técnicas (la tercera revolución tecnológica) transforma y construye nuevos sujetos sociales que irán elaborando políticas para detener y revertir la actual tendencia del capital a generar crecimiento económico con desempleo y transformar a los países del ex-Tercer Mundo en "economías de exportación" con mercados de trabajo segmentados y creciente exclusión social. El concepto de "ciudadanía social" agrupará heterogéneas categorías sociales que sólo podrán realizarse a través de democracias políticas, económicas y sociales.

5. El socialismo no puede reconstruirse y recobrar impulso histórico si no da cuenta de: a) la crítica radical de sus primeros intentos históricos, la cual incluye recuperar los logros parciales; b) la integración del marxismo en un escenario pluricultural de progreso social de la humanidad; y c) considerar como fuerzas motrices de la historia a clases y grupos sociales que demandan una economía mundial participativa, ecológicamente sustentable y capaz de generar empleos para todos y una ciudadanía social universal. En este apretado resumen de "contratendencias" al capital, se encuentran los principales núcleos teóricos para restablecer el imaginario de progreso socialista. Se debería agregar, como te-

ma central, la cuestión del feminismo y la liberación de la mujer.

6. Los ensayos que se incluyen en el libro *Izquierda punto cero* aportan ideas y sugerencias para reflexionar sobre la diversidad de problemas a abordar. Sin embargo, creo que en este libro se plantea una limitación teórica en varios autores (Lukes, Zincone). Reconociendo con razón como legítimo vencedor al mercado, subsumen esa categoría en el capital. De este modo hacen difícil fundar un programa socialista, puesto que excluyen la posibilidad de una civilización sin capitalistas. Se trata de una autolimitación teórica innecesaria.

7. *Izquierda punto cero*. Sí. Pero como recuerda Richard Rorty en uno de los textos del libro, es un cero instalado históricamente como la primera opción de millones de hombres y mujeres organizados en distintas orientaciones socialistas para luchar por una sociedad igualitaria:

"Para bien o para mal, 'socialismo' era una palabra que encendía el corazón de los mejores hombres de nuestro siglo. Muchos hombres y muchas mujeres de valor dieron su vida por esa palabra. Murieron por una idea que, con el tiempo, se ha revelado poco funcional, aunque ellos mismos encarnaron virtudes a las que difícilmente pueda aspirar la mayor parte de nosotros. Han sido las personas mejores, más apasionadas y admirables de nuestro tiempo."

En su libro *El fin del trabajo*, Jeremy Rifkin adelanta que el futuro del capitalismo incluirá tres sectores: economía mercantil (capitalismo), sector público (poder estabilizador y regulador) y un tercer sector, compuesto por cientos de millones de personas que en el Norte y el Sur carecerán de empleos y vivirán del asistencialismo "autogenerado" y dirigido por equipos de "voluntarios" procedentes de las capas sociales con trabajo. ¿Cristalizará y cuánto durará este futuro edén del capital? Creo que (principalmente entre los que tendrán empleos) surgirán nuevamente hombres y mujeres críticos que serán los "mejores" de los nuevos tiempos. Es para ellos que deberíamos esforzarnos en avanzar en este inicio de "revolución copernicana" dentro del socialismo.

## Sobre el origen

Jorge E. Dotti



El significativo trabajo de Jorge Belinsky, estructurado como lectura del acto escritural de Freud,<sup>1</sup> nos estimula a dialogar con un planteo sugerente, pero a través de un recorte de su temática: nos interesa la cuestión del origen como momento constitutivo de lo político, más allá del significado que semejante gesto fundacional pueda alcanzar en la productividad literaria de Freud. En todo caso, nuestras consideraciones atañen a la capacidad del psicoanálisis para dar cuenta de la creatividad que es necesario atribuir a la acción fundacional de un orden político.

En tal sentido, Belinsky concede

al discurso psicoanalítico plena competencia para *reflejar* (término cargado de ambigüedad en cualquier contexto) el pasaje del feudalismo a la democracia, y ello residiría en —a la par que daría prueba de— la fuerza mitopoiética de la retórica freudiana, particularmente activa en la alegoría del *asesinato del padre*, que nuestro autor conecta con dos referentes ya casi tradicionales en los estudios sobre la politicidad moderna: la idea de “los dos cuerpos del rey” desarrollada por Kantorowicz y la democracia como “lugar vacío” de Lefort.

La confianza en la mitopóiesis freudiana es tan grande, que Belinsky

atribuye a la saga ficcional del *padre primordial y su asesinato* la condición de ser, “desde el punto de vista psicoanalítico, un límite infranqueable para todo pensamiento concerniente a los orígenes” (13). Una primera observación nos la suscita esta afirmación, pues parecería condicionar demasiado fuertemente toda alternativa a pensar lo político desde fuera del registro ofrecido por el psicoanálisis. La *infranqueabilidad* ¿es una categoría aplicable al discurso mítico, o remite más bien a la función de ciertas proposiciones axiomáticas o principios guía (v.g. el de la no-contradicción) en otros ámbitos, como el lógico-matemático y/o el de las ciencias empírico-descriptivas?

Lo cual nos lleva a una pregunta previa: ¿se trata de un mito? ¿Basta la independencia respecto del corpus científico, que Belinsky encuentra en los textos freudianos donde el *vienés* razona hipotética y ficcionalmente, para caracterizar su producto como mítico? No parece ausente del planteo de Freud una actitud fuertemente racionalista, según la cual un espíritu poéticamente sensible y científicamente innovador, que desafíe las pautas anquilosadas del discurso cognoscitivo de la época, sería capaz de generar artificialmente lo mítico moderno. Cabe ya aquí una aclaración central: la cuestión pasa menos por la diluci-

1. Jorge Belinsky, “Los dos cuerpos del padre: sobre la posible existencia de un mito moderno”, *Punto de Vista*, 56, diciembre de 1996, pp. 12-19.

dación de este interrogante, que por la determinación de cuál sería el mito de los modernos. En este sentido, el topos del origen como *parricidio* (forma extrema de la *mayoría de edad* iluminista) no representaría nada más que una versión insuficiente o inadecuada de lo que sí sería, en cambio, el mitologema moderno por excelencia, a saber: el *titanismo* (la movilización plena de lo subjetivo para someter la tierra al hombre),<sup>2</sup> característico de un arco de figuras que va desde el empresario robinsoniano al trabajador total (desde Locke a Jünger pasando por Goethe y Marx), y que, en lo atinente a la conformación colectiva de un orden, se plasma en la ficción política central de la subjetividad moderna: la voluntad como *poder constituyente* (de Sieyès a Schmitt pasando por Nietzsche). Configuraciones, éstas, que —en su especificidad— podrían quedar fuera de la visión freudiana del origen.

La performatividad del discurso de Freud es central en la sutil articulación que Belinsky nos propone entre el resultado enunciado y el acto de enunciación. Nuestro autor entiende que estamos ante el modo performativo propio de un discurso que crea la realidad que tematiza, que hace lo que dice que hace; y entiende que fórmulas como “no vacilo en declarar” y “opino que” (18) revelan la particular relación que Freud mantiene con su ejercicio intelectual como productor científico-poético del mito perimetral para “todo pensamiento” del origen: “Entre el acto fundador y la escritura freudiana hay una suerte de juego especular que envuelve y trastorna al lector” (15). Por cierto, resulta altamente meritoria la manera como Belinsky interpreta los momentos de esta reflexión o especularidad que Freud establece —explícita e implícitamente (el artículo que nos motiva lleva todo el movimiento a la superficie)— entre su ejercicio literario y aquello que resulta configurado *míticamente* por medio de éste. Belinsky muestra lo que el decir de Freud muestra, y propone así un entrecruzamiento entre el mito del asesinato del padre primordial como origen del orden sociopolítico y la escritura freudiana (mixtura de cien-

cia y poesía) como legalidad posterior del discurso psicoanalítico a partir del parricidio de su prehistoria. Valga como condensación —para usar una figura a la que nuestro autor recurre fructíferamente— de su planteo la asimilación del famoso “en el comienzo fue la acción” goetheano (18) a “En el comienzo fue la escritura”, respecto de un texto dedicado a “la construcción de un mito” (19); lo cual le permite proponer, rigurosamente, que el acto celebrado sea antes que el histórico-conjetural (la saga del *Urvater* y su progenie), el de la escritura con que Freud crea este mito. Un acto escritural que sería fundador de lo distintivo de todo origen: el “corte entre el antes y el después”, tanto a nivel de lo tematizado (barbarie-civilización), como —y sobre todo— a nivel de la historia del discurso psicoanalítico (*ante-post* Freud), pues la trilogía freudiana (que Belinsky analiza finamente en sus peculiaridades y en el encastre recíproco) se transforma en “guía de las interpretaciones por venir” (19).

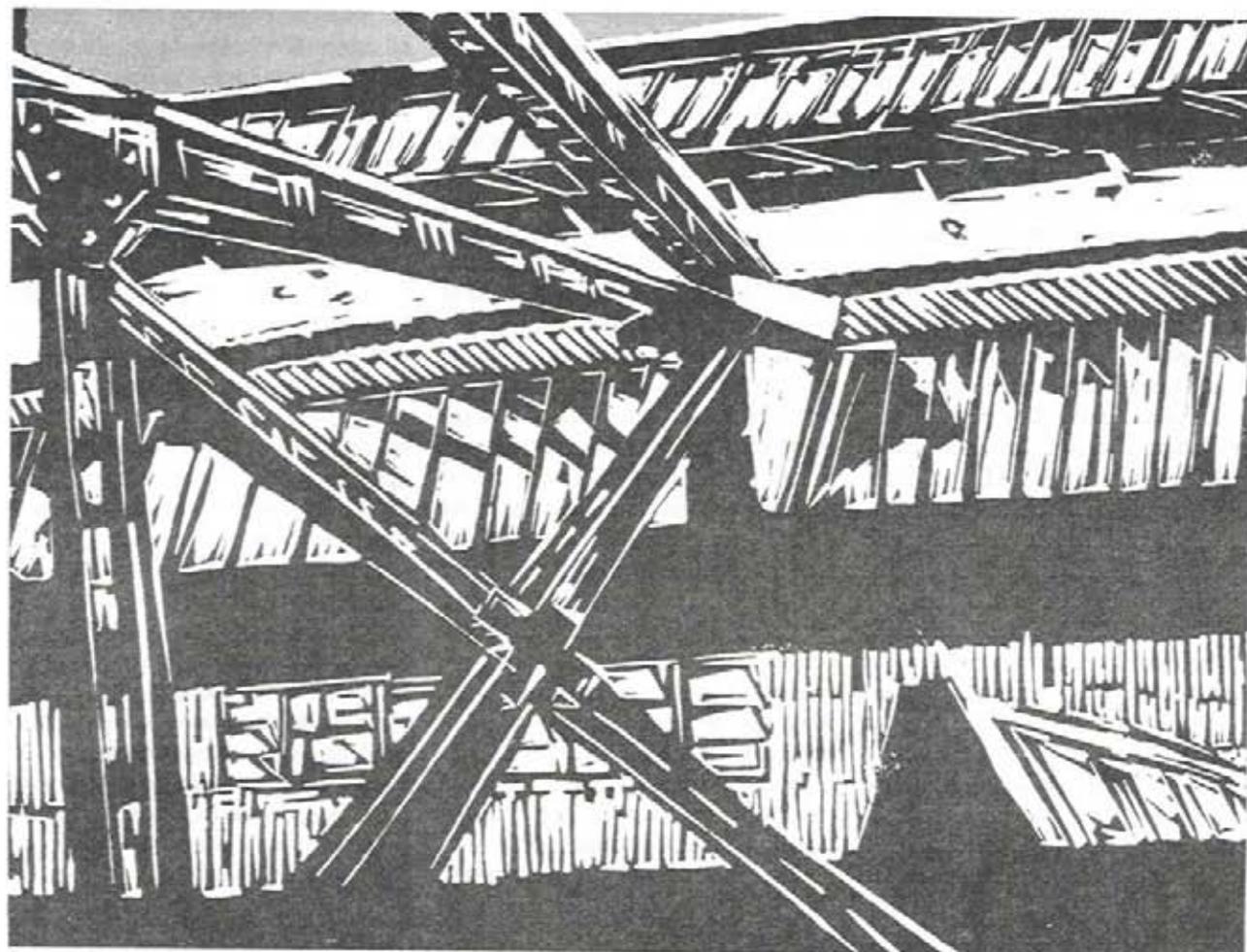
Sólo que, aunque Belinsky infiera de tal autoposicionamiento freudiano que “el lugar de la autorización se ha convertido, definitivamente, en un lugar vacío” (adscribiéndole a Freud un gesto de democratización hermeneútica), nuestra impresión es que ese lugar pasa a estar ocupado eternamente por un autor, o mejor: por las peripecias de una lectura que hace devenir su texto en *límite infranqueable* para toda interpretación posterior y/o alternativa del origen mitificado por ese mismo texto. Con lo cual Freud quedaría en una excesiva cercanía con el muy iluminista preceptor de Emilio.

El gesto escritural que Belinsky analiza es altivo (y Freud —como escritor moderno— tiene derecho a autopostularse regulador eterno del origen, por haber sido su *poeta*) y simultáneamente débil: no logra alcanzar una autoridad tan plena como la que la performatividad en sentido jurídico y político exige, precisamente cuando lo que se está realizando es la enunciación originaria de las leyes y la constitución del orden civilizado, jurídico-político. Dicho de otra manera, la performatividad de un discurso sobre el momento fundacional queda

limitada al genérico carácter ilocutorio de toda afirmación, aun las descriptivas, en tanto que acto de afirmar (toda enunciación es una realización), y por ende no puede asimilarse a la específica performatividad de los enunciados políticos y jurídicos: *decidimos, ordenamos que...* Son dos regímenes fundacionales diversos, no obstante su comunidad como actos de habla. Y no obstante Freud enuncie el origen, y sus enunciados conciernan tanto al momento histórico y antropológico “invisible”, objeto de un discurso “histórico-conjetural”, como a la vez también a su propia escritura *qua* origen locucional/ilocucional del mito y de la preceptística psicoanalítica atenta a los acontecimientos sociales; pese a todo lo que Belinsky pone en evidencia, creemos sin embargo que no se trata del mismo gesto de performatividad que tiene lugar cuando *una voluntad decide políticamente* (y éste es el origen que nos interesa). Si el parricidio es el módulo rector del primer régimen, la creatividad democrática y republicana lo es del segundo. Asimilar éste a aquél —a partir del hecho literario de que se haya tematizado el *origo* desde el psicoanálisis— puede llevar a difuminar la especificidad de lo político.

El problema no pasa por el reconocimiento o la admisión de un momento ficcional, conjetural, que daría cuenta de aquello que, por su condición originaria e “invisible”, escapa a la lógica de la corroboración empírica. En juego está lo político como ruptura radical de lo natural, y se trata de evaluar si el módulo hermeneútico del parricidio da cuenta de ello. Dicho de otro modo: lo político está intrínsecamente ligado a la ficcionalidad, *sin que inversamente acontezca lo mismo*. Esto significa que la (menor o mayor, parcial o total) presencia del momento ficcional en el psicoanálisis no le garantiza capacidad discursiva para la comprensión y teorización

2. Tomamos esta denominación de Peter Koslowski, *Der Mythos der Moderne*, 1991. Para un mapa de la investigación moderna sobre el mito, véase Kurt Hübner, “Die moderne Mythos-Forschung - eine noch nicht erkannte Revolution”, *Wege der Mythos in die Moderne*, 1987, pp. 238-259.



de lo político, y ello se hace evidente en la cuestión del origen.

Si nos atenemos a las referencias históricas, que, con propiedad, propone Belinsky, vemos que la metafísica que respalda a la legitimidad dinástica es la de la *naturalidad* de la convivencia política. De aquí que cuando la naturaleza, casi contradictoriamente, amenaza el orden civil, esto es: cuando la persona física con autoridad muere, el discurso legitimador recurre a la ficción del doble cuerpo. Por el contrario, la metafísica sobre la que reposa la legitimidad moderna, es la de la *artificialidad* de lo político, es decir, la de la construcción voluntaria y democrática del nexo de mandato-obediencia. De aquí la necesidad de otras ficciones, fundamentalmente: la de la libertad e igualdad naturales de todo ser humano, y la de la *representación* por consentimiento para justificar el pasaje de lo natural a lo civil.

El elemento poético o de creatividad es insuprimible. Está ligado a la

libertad, por ende a la autoconciencia como nota distintiva de lo humano. Pero es en la modernidad que la cuestión del origen deviene acuciante, pues lo que debe ser legitimado (en última instancia: el Estado) aparece como proveniente, pero a la vez negador de lo natural. Y sobre todo porque el origen, la instancia fundacional, debe ser ficcionalizada de modo tal que no quede *lugar* para el *vacío*. Lo político tiene *horror vacui*, es lo antitético a la anarquía, al (presunto) no-poder asentado en la libre naturalidad.

Una solución intermedia, típicamente mediatizadora entre la construcción voluntarista del orden sobre la base del nexo mandato-obediencia, y el modelo anárquico del despliegue sin coacciones de las potencialidades del hombre, es la visión liberal. El problema del origen queda aquí desactivado porque la legalidad en cuestión es eterna: el logos supraindividual prevalece desde y para siempre, por encima de lo que puedan actuar quienes

se hallan sometidos a él, en la forma de regimiento providencial por parte de la naturaleza o razón, marcha de la Idea, dinámica de las clases o vicisitudes del mercado. Al neutralizar la voluntad, el liberalismo neutraliza la violencia y la creatividad ínsitas en el origen, y, con ellas, también lo político. Lo cual, por lo demás, garantiza la conciliación última de todos los conflictos y el fin de la historia.

¿Dónde situar la alegoría freudiana? Por un lado, parece presentarse con una hipoteca muy alta para con el positivismo, en tanto que la hipótesis, por poética que fuere, no deja de ser una respuesta condicionada por la necesidad positivista de que la historia y la antropología corroboren el discurso sobre el momento fundacional. Belinsky, por el contrario, parece apuntar a romper esta conexión, precisamente al destacar esa condición anfibia de Freud, científico y poeta (la categorización utilizada es: alegoría, parábola, prosopopeya; cfr. p. 17).

Pero, además de este primer aspecto, debemos atender a este otro: la conjetura freudiana no escapa a lo que llamamos el dilema iusnaturalista, pues la noción misma de *transgresión* se inscribe en un registro evolutivo, o de transición interna a un esquema globalizante, dentro del cual la dificultad argumentativa nos resulta irresoluble. El dilema nace de que las condiciones que la instancia originaria supone para cumplir su función genética de la civilidad, son tales que, si están dadas, el gesto fundacional u originario (en este caso, el asesinato del padre) resulta innecesario y superfluo, pues ya se vive bajo la ley. En términos de la alegoría: si la horda pudo *religarse* como para llevar a cabo la transgresión, es porque ya obedecía a reglas de orden y solidaridad que marcaban el sentido transgresorio de su gesto a la par que lo justificaban (lo civil *debe* desplazar a lo natural). Para que la transgresión genere la ley, tiene que haber ley antes que la transgresión. Si se alega que la primera legalidad era instintiva, natural en sentido casi biológico, mientras que la segunda es civil o —justamente— política, el discurso rompe el esquema genético evolutivo o transicional, porque nos pone ante una suerte de transustanciación milagrosa, de cambio imprevisible y ajeno a la legalidad natural o instintiva misma. Si lo que surge del momento originario es radicalmente nuevo, la idea del parricidio como transgresión, al marcar una continuidad excesiva entre el antes y el después, no podría, entonces, dar cuenta de la lógica de esta ruptura total, de esta emergencia *ex nihilo* de una alteridad profunda, que lo político lleva consigo.

Belinsky es consciente de la situación dilemática que suscita un elemento con función genética, que debe estar afuera y adentro de aquello que él genera (cfr. p. 15). La resolución propuesta pasa, si entendemos bien su trabajo, por considerar la ley (y no sólo la religiosa, ética y jurídica surgida del crimen sacro, sino fundamentalmente la legalidad interpretativa que Freud sanciona al cruzar poesía y ciencia en su lectura conjetural del origen) como una *promesa*, esto es, co-

mo un enunciado performativo que articula pasado y futuro de manera similar a como lo hace el acto escritural freudiano. Cuando Freud escribe el mito, "no sólo hace, en su particular presente, lo que él dice que ocurrió en la prehistoria de la humanidad y acaso teme que ocurra en el futuro de su propia historia" (es decir, Freud no sólo comete un parricidio con el saber precedente, y lo atemorizaría ser objeto de otro por parte de sus intérpretes y seguidores), sino que "hace algo más, algo de importancia decisiva para la cuestión de las relaciones del acto con la ley: formula una promesa" (15). De este modo, el acto freudiano instaura una legalidad hermeneútica, análogamente a lo que puede haber ocurrido en los orígenes, pero sólo en cuanto *promete*. Y como adecuadamente aclara Belinsky, lo prometido no puede ser sino su propio discurso, el de la producción literaria del mito; de lo que infiere que este mito "es la declaración solemne (aunque también irónica) de una promesa" (16), la realización de lo prometido.

Este desplazamiento de la perentoriedad de la ley, desde su dimensión pública a la dimensión más íntima propia de la promesa, acentúa los interrogantes que nos abre el tratamiento psicoanalítico del acto originario de la convivencia *política*. Porque el modo ilocucionario de la ley no es, creemos, el del prometer, sino el de mandar, y mientras que éste lleva consigo necesariamente la constitución de un orden sistemático (una ley ineficaz no es, en última instancia, una ley), el prometer no acarrea necesariamente la configuración de semejante tipo de interrelación. Quien promete está en pie de igualdad con el destinatario de la promesa; una estructura política, en cambio, por democrático-republicana que fuere, supone una desigualdad: alguien manda y otro obedece. Y si el prometer goza de fuerza politizante plena, si la capacidad performativa de la promesa es efectiva, lo es porque supone ya constituido el orden civil, al cual recurre para ver garantizado el cumplimiento de sí misma. Por esta razón, la transposición del acto legislativo originario a la matriz de la promesa tampoco resuelve la dificultad

de articular pasado y futuro, cuando el origen se plantea dentro de un esquema transicional. Para que una promesa tenga sentido, el marco de orden que ella requiere (solidaridad, reciprocidad, castigo por su incumplimiento) ya tiene que estar dado. De no ser así, la promesa es un mero *flatus voci*.

Siempre es posible argumentar que lo prometido por la ley es el castigo que le cabrá a quien no la cumpla; pero, poetización o ironía aparte, no parece ser esto más que una expresión eufemista del carácter coactivo —digamos— *fuerte* que acompaña a toda ley en su función de ordenamiento civil.

Finalmente, habría incluso otro motivo para problematizar la extrapolación de la lógica de la promesa al ámbito de la ley. La primera concierne a una dimensión particular y concreta de las relaciones humanas, y es evidente que una promesa en términos excesivamente genéricos, desligados de condiciones concretas precisas, pierde su capacidad de *religamiento* solidario. La ley, por el contrario, concierne a lo universal, a lo que está alejado de toda individualidad y particularidad (si hay algo que Rousseau enseña es esto, aun cuando él tampoco pueda resolver la cuestión del origen en clave evolutivo-pactista).

Todo lo cual podría permitirnos esta evaluación: la ley mitopoiético-interpretativa que Freud (cometiendo un parricidio que es a la vez un autoposicionamiento como padre hermeneútico) impone a sus seguidores, debe ser sensatamente atemperada; pero que para ello se recurra a la dinámica de la promesa, no equivale a que esta última pueda asumir por sí sola —en su extraneidad frente a la dimensión coactiva fuerte reclamada por el orden civil— la función genética de legalidad, que se ve obligada a cumplir en virtud de esta extrapolación.

El paradigma freudiano visualiza el "misterio de la ley" en el hecho de que "la transgresión se vuelve fundante en la rememoración del acto fundador". Este "secreto del origen" es argumentativamente anterior a las situaciones totémicas corroborables em-

píricamente, y reclama "una hipótesis tan fantástica que sólo puede nacer en el alma de un poeta que esté dispuesto a compartir los destinos de la ciencia" (14). Consecuentemente, quien ocupe el lugar vacío del poder "sabe que el fundamento último de su autoridad está en un crimen, en sus antecedentes y en sus consecuencias" (19).

La sugerencia que nos provoca este planteo es cuestionar su pertinencia para lo político, pues podría no dar cuenta de la creatividad que la constitución del orden legal democrático lleva consigo. Tal vez el punto central sea el de la dimensión *democrática* que el origen abre. Belinsky marca un paralelismo, digamos así, entre el lugar vacío que se produce con el asesinato del padre primordial y el que surge cuando se derrumba la legitimidad dinástica tradicional. Lo hace prudentemente, a sabiendas de que se trata de una analogía o una semejanza (17). Nuestro propósito es, simplemente, contribuir a los interrogantes que ya nuestro autor mismo se plantea al respecto.

La cuestión clave es que la democracia moderna supone que el —por así decir— componente de nuestra personalidad humana que nos autoriza a la participación activa en la ciudadanía es nuestra condición de titulares de una *voluntad*, de una (por cierto ficcional) facultad que nos constituye como *personas* en sentido práctico, es decir, titulares de condiciones morales, deberes y derechos jurídicos, capacidad decisoria política, en tanto somos libres y responsables. Si la pertenencia a la ciudadanía dependiera del componente intelectual de nuestra condición humana, y si el orden civil reposara, consecuentemente, en su propia capacidad para reflejar o reproducir una legalidad absolutamente racional y universal, objetiva e independiente de las particularidades concretas que condicionan nuestro conocimiento de la misma, es obvio que sólo tendrían derecho a actuar políticamente aquéllos que mejor capacitados están para conocer tal legalidad suprapersonal. Si lo político equivaliera a las matemáticas, sólo el idóneo en la ciencia de las cantidades tendría

derecho a la ciudadanía. La modernidad es democrática (y Hobbes es el primer demócrata) cuando sustituye el paradigma platónico (estadista es el que más sabe) con el del soberano por consentimiento unánime, otorgado por una voluntad colectiva homogénea en su accionar cívico. Esto es, la peculiaridad intrínsecamente democrática de la politicidad moderna es que su legitimidad no reposa en una dimensión cognoscitiva, sino práctica: la facultad habilitante no es el intelecto (o cualquiera de los nombres que quiera dársele), sino la voluntad. De aquí también que lo político moderno, en su expresión democrática más coherente, sea el *decisionismo*, lo cual lejos está de equivaler a irracionalismo, arbitrariedad o algo semejante.

(El liberalismo, al sostener una universalidad escolástica, la de la dinámica mercantil, coherentemente desemboca en una tecnocracia, en un régimen donde el perito en economía es el único autorizado por la razón instrumental a gobernar, es decir, a administrar en clave de neutralización de lo político.)

Es en este sentido que la creatividad política en clave democrática no puede quedar circunscripta a las condiciones que rigen la dinámica de lo intelectual (las cuales encuadran, en cambio, el gesto escritural de Freud). No porque este elemento deba estar ausente (sostener esto sería una especie de *surréalisme* ajeno a toda teorización filosófica de lo político), sino porque la especificidad de la legitimidad democrática, y por ende, la resolución del problema del origen no residen en el —ineliminable— componente racional y prudencial (fronético).

Si retomamos el texto que nos motiva, diríamos que el conflicto escritural que tiene un autor en lo que hace al efecto performativo que aspira para su discurso, y el caso de Freud está excelentemente analizado por Belinsky, pertenece a una lógica que no es inmediatamente la de lo político, no obstante la familiaridad innegable entre ambas. Se trata de la dinámica de la producción, recepción y concretización de lo intelectual y lo estético, dentro de la cual el componente vo-

luntarista ocupa un lugar tan secundario como el de la inteligencia en la dimensión práctica.

A la luz de esta última consideración, insistamos con una observación ya hecha: la idea misma de *transgresión* inscribe a la decisión fundacional en un esquema que actúa sobre ella a la manera de un lecho procustiano: la inserta en una cadencia evolutiva que encadena pasado y presente manteniendo una continuidad o un encadenamiento que se topa con dificultades irresolubles: para que haya origen ya tiene que operar aquello que debe ser originado. El parricidio quedaría, así, atrapado en el módulo iluminista del pasaje —ruptura/continuidad— de la minoría a la mayoría de edad. (Quizás quepa recordar que Kant, para escapar a este dilema, recurre a la voluntad y no a la razón teórica, en un archicitado trabajo de 1784.)

Por el contrario, la voluntad democrática actuando políticamente no debe ser necesariamente ficcionalizada como ritualización de un asesinato fundacional, a pesar de las similitudes con los hechos revolucionarios, sino como *poder constituyente*. Un poder asentado en la nada pues es *causa sui*, no deudor de ninguna transgresión ni de ningún *antes* que condicione el proyecto del *después*, manifestación de libertad plena. Pero, esto es importante, todo ello a nivel de discurso legitimatorio (esto es, de la constelación simbólica y conceptual que ordena los comportamientos sociales), y no de práctica concreta, pues en este nivel la misma libertad justifica el recurso a la prudencia, no regulable apriorísticamente sino moldeadora de las decisiones segundas en función de las circunstancias y los contextos particulares.

A nuestro entender, la lectura del paradigma freudiano debe cotejarse con esta otra perspectiva, según la cual sólo mediante la apertura a la radicalidad de la voluntad, que cumple el gesto de reducir lo paternal-natural a una *nada*, puede legitimarse una amplia participación democrática en la configuración de ese poder constituyente mismo, y, a partir de él, en la de la soberanía republicana.



El testimonio que aportó aquí sobre Roland Barthes puede sorprender. Dudé antes de hacerlo, porque si bien lo que voy a tratar de decir pertenece a la vida pública de Roland, él lo hizo, como todo lo que hacía, con tanto pudor y discreción, que tuve miedo de traicionar algo parecido a un secreto. Dudé también porque ¿acaso lo esencial de Roland Barthes no es su obra? La obra de un escritor, que, él recordaba, era la única cosa que uno podía estar seguro que ese escritor quería que "se sepa". Y dudé finalmente porque la experiencia que voy a evocar incompletamente y desde afuera, yo había querido que él mismo hubiese ex-

presado la forma en que la vivió, transformada en escritura, en texto. Me lo había prometido, tentado pero dudando. Resultaba claro que tenía otras prioridades de escritura y, que yo sepa, no escribió nada que se relacione con su actividad como miembro del Consejo Directivo de la Sexta Sección de la *Ecole Pratique de Hautes Etudes*, desde 1972 a 1975, fecha en que se transformó en Escuela de altos estudios en Ciencias sociales.

No voy a hablar, entonces, de Roland Barthes escritor. Debo decir, sin embargo, que cuando tuve la audacia de pedirle que consagrara una parte de su tiempo a la gestión y a la ad-

ministración de la Escuela, fue antes que nada por su obra. De lo publicado hasta ese momento recordaba particularmente, desde el punto de vista profesional del historiador convertido en responsable de un organismo de investigación en ciencias sociales, el *Michelet*, las *Mitologías* y dos artículos publicados en la revista *Communications*: "Introducción al análisis estructural del relato" (número 8, 1966) y "La antigua retórica: ayuda-memoria" (número 16, 1970). En *Michelet*, y a propósito de un historiador que muchos consideramos, a pesar de la distancia que nos separa, uno de los maestros (como Voltaire, como Chateaubriand), en esa historia que queda por hacer, encontré, gracias a un tipo de enfoque completamente diferente al del historiador, la revelación de cosas importantes, que iluminaban también al Michelet historiador. La historia, para poder progresar, necesita de las otras ciencias humanas. En las *Mitologías* ponía en evidencia lo cotidiano a través de los temas que definían el sistema de nuestra modernidad tal como la veía un observador a la vez historiador, sociólogo, antropólogo y también, y quizá sobre todo, descifrador de signos, que estaba creando, en la tradición francesa, una semiología que la colocaba nuevamente en el vasto movimiento proveniente de Saussure, la escuela de Praga y Jakobson, y que en la antropología social ilustraba, aun siguiendo otros caminos, Claude Lévi-Strauss. Las *Mitologías* eran un ejemplo a la vez de esta

orientación interdisciplinaria, y de lo fecundo de la semiología "infraestructura de las ciencias humanas" (Julia Kristeva), cuya verdadera importancia veremos cuando haya desaparecido el triste poder de los mediocres y de los oscurantistas que hoy tratan de ocultar una de las zonas más fecundas del saber en Francia. En los dos artículos de *Communications* (a los cuales se podría agregar "El discurso de la historia", publicado en 1968 en *Social Science Information*) veía definirse, por una parte un método de análisis aplicable a todo un conjunto de documentos utilizados por las diversas ciencias sociales y, por otra parte, la recuperación de la gran tradición retórica y lógica de la Antigüedad y la Edad Media. Para un estudioso de la Edad Media, este vínculo resultaba particularmente importante. Me afirmaba en la convicción de la unidad de la ciencia, me convencía de la importancia de la creatividad intelectual medieval y me confirmaba que el pasado sólo importa verdaderamente en una lectura que parta del presente y vuelva a él. El pensamiento y la obra de Roland Barthes, que se situaba al margen de las grandes corrientes históricas, económicas, sociológicas y antropológicas que habían impulsado el desarrollo y la influencia de la Escuela, la expresaban y animaban de una manera específica. No es casual que estos dos artículos se hayan publicado en *Communications*, en la que junto a nuestro querido Georges Friedman, Roland Barthes, como él, aunque de manera diferente, convertía a los *media* en objeto de ciencia, habiendo sido uno de los primeros en percibir su importancia y, lejos de separarlos de su contexto, en situarlos en un enfoque epistemológico de conjunto. Por otra parte Roland Barthes suscitaba también ataques apasionados y a veces envenenados de ciertos medios tradicionalistas. Veía en consecuencia en él un fenómeno de provocación positiva que mostraba que nuestra Escuela seguía siendo molesta para la rutina y los ronroneos perezosos. Finalmente me había acordado que desde hacía doce años, a partir del momento en que los dos entramos al mismo tiempo en la Escuela, en to-

das las asambleas en las que habíamos participado, sólo había escuchado de su parte intervenciones luminosas, discretas, llenas de inteligencia y de bondad, en un acuerdo total con lo que éramos o lo que deberíamos ser.

En 1972 Fernand Braudel había decidido no continuar como Presidente de la Escuela, y yo había tomado la decisión de solicitar esa pesada sucesión. Quería que en nuestro pequeño Consejo Directivo de cinco personas, la mayoría de las cuales íbamos a ser absorbidos por la gestión cotidiana, alguien se consagrara particularmente a tomar distancia y a pensar y prever lo que la Escuela debería ser. A fines de



mayo, y sin hacerme demasiadas ilusiones, solicité a Roland Barthes que ocupara ese lugar. Mis esperanzas no eran muy grandes, dado que pensaba que él estaba enteramente consagrado a su trabajo de enseñanza, a su escritura de autor. No pensaba que iría a aceptar el mínimo inevitable de burocracia que implicaba ese trabajo, aun cuando lo esencial no sería de carácter burocrático. Me equivocaba. Durante un almuerzo que compartimos tuve la agradable sorpresa de oírlo pedirme un plazo de algunos días para pensarlo mejor. Me pareció que casi estaba por aceptar. Lo que me conmovió todavía más fue su manera de hablar de la Escuela y de los deberes que debían enfrentar sus futuros responsables. Lo profundo de la relación que tenía con nuestra escuela, el sentimiento que tenía Barthes de ser su deudor, la clara visión del momento en que se encontraba, amenazada después de veinticinco años de expansión

y de creatividad por tres peligros: la repetición, la marginalización y la burocratización, fueron cosas que me conmovieron. Estaba aún más preparado de lo que yo pensaba, para ese rol que le había propuesto. Estuvimos totalmente de acuerdo en la necesidad de dotar a la Escuela de instituciones, dado que finalmente era una institución, pero aún más en la exigencia de conservarla diferente, libre, abierta y —en una palabra que a él le gustaba tanto— "plural". Lo esencial debía ser la definición de una política científica orientada hacia la investigación y la renovación constante de los investigadores. La calidad y el nivel serían to-

mados en consideración más que el conocimiento y la experiencia, y debía valorarse la aptitud interdisciplinaria en el máximo de rigor. Yo quedé reconfortado y enriquecido después de esa amplia conversación. Dos días después me habló por teléfono: aceptaba, por dos años. Era todo lo que yo quería.

La única condición fue la duración de su compromiso (los dos años). Porque cuando, de acuerdo con los otros colegas del Consejo, le propuse que no hiciera tareas administrativas, se produjo mi segunda sorpresa: quiso hacerlas, y las realizó escrupulosamente. Se ocupó especialmente, junto a otro miembro del Consejo, de recibir a todos los estudiantes cuya inscripción para la preparación de una Tesis de tercer ciclo planteaba, según su legajo personal, algunos problemas. Comenzó ahí a mostrar una de sus cualidades: el sentido de la justicia. O más bien, encontraba la justicia siguiendo

dos caminos diferentes: el de la justicia, algo natural en ese alumno de Charles Panzera, obsesionado por la nota justa, y el camino de la amistad, de una amistad en la igualdad y el intercambio. Nunca hubiera tolerado ningún tratamiento de favor. En sus propuestas concernientes a la aceptación o el rechazo de la inscripción de los estudiantes, no era ni más ni menos indulgente que otro. Simplemente sabía adivinar en algún caso aparentemente desfavorable el elemento que iluminaba la situación de una manera positiva y mostraba esa realidad oculta bajo la apariencia. Pero también sabía descubrir la superchería y el engaño. Como alguien pesando oro, utilizaba con mucha seguridad balanzas muy precisas, para valorar las cosas. Y cuando estaba tentado de inclinar la balanza, según sus orientaciones y sus gustos, frecuentemente, con gran lucidez, lo sabía y nos lo decía.

Otra sorpresa fue el cuidado que tenía con la expresión oral y escrita, aun en los casos aparentemente más banales. Leía con mucha atención los resúmenes de las sesiones semanales de nuestro Consejo Directivo y frecuentemente solicitaba algunas modificaciones de detalle, detalle que era aquí también la exigencia del rigor. Colocaba una coma, corregía una formulación aproximativa con la palabra adecuada, restablecía un matiz, recordaba los términos exactos que habían sido empleados. Aun en esos humildes textos no se resignaba a lo pedestre o a la inexactitud, ejerciendo también ahí "el trabajo de la palabra".

Hay que confesar que esas reuniones del viernes a la mañana eran frecuentemente fastidiosas. Había que examinar y despachar lo cotidiano, lo inmediato, abocarse a los pequeños problemas y las pequeñas cuentas. Roland, molesto, nos hacía recordar frecuentemente, hacia el mediodía, que una vez más la reunión se iba a terminar sin que se hubiera tenido el tiempo para discutir problemas de fondo, perspectivas de futuro. Pero aún más frecuentemente había, durante esa mañana, un momento en que, a propósito de la cuestión más humilde, Roland Barthes, de repente, le daba alas a la discusión. Un problema cualquiera to-

maba cuerpo y liviandad a la vez. A propósito de una hoja del presupuesto el epistemólogo se despertaba, y de la misma manera en que, como ha declarado, era feliz cuando se podía *dramatizar* la ciencia, nos hacía felices dramatizando el papelcrío. Es sobre esto que a mí me hubiese gustado que escribiera. A la "fatiga" del lenguaje él nos invitaba a reemplazarla por la "frescura del lenguaje", y en consecuencia del pensamiento. Frente a su taza de café vacía, su cenicero lleno de restos de cigarro, Roland, como un mago, nos llevaba en una alfombra mágica a recorrer la sala de reuniones.

Cuando llegó el momento de preparar los nuevos estatutos de la Escuela, tuvo el cuidado constante de incitarnos a que dotáramos a la Escuela de reglas simples y flexibles, para no oscurecer las cosas y para favorecer la transparencia. Participó en varias sesiones de trabajo en el ministerio o en mi oficina con funcionarios del ministerio. Poco acostumbrados a su lenguaje, éstos tenían una impresión mezcla de inquietud y de seducción. A veces se quedaban mirándolo y se producía un largo silencio. Pero mucho más frecuentemente él sabía encontrar la palabra justa, la expresión que desbloqueaba la situación y que creaba —poéticamente— un progreso, un acuerdo nuevo.

Su presencia resultaba particularmente preciosa en las reuniones con los representantes sindicales. Su forma de escuchar, la evidente honestidad de sus posiciones, su capacidad, también en esos casos, para elevar los problemas y hacer disminuir las fiebres artificiales, le permitían decir verdades delicadas, alejado de toda demagogia.

Las únicas veces en que él pedía que se le permitiera no quedarse hasta el final eran las largas reuniones por la noche: comisiones electorales, comisión científica, reuniones extraordinarias del Consejo Directivo. Me había pedido que lo disculpara porque no podía quedarse hasta el final si se prolongaban demasiado. Hacia las once de la noche hacía un gesto de amistad y de excusa, y se retiraba suavemente.

Al cabo de dos años estábamos en

plena discusión de los nuevos estatutos. Difícil discusión, tanto en el interior como en el exterior de la Escuela. En 1973 organizamos una gran reunión informal de miembros de la Escuela para tratar de definir un estilo nuevo. El había sido el alma de esa reunión, y yo lo había secundado lleno de esperanza. Quizá habíamos querido dar demasiada libertad a esos debates y entonces habíamos decepcionado un poco presentando no un programa sino un cuestionario. Varios colegas —algunos muy conocidos— no estuvieron de acuerdo, y entonces debimos volver a planteos más tradicionales. Como yo, se sintió decepcionado, y me lo dijo. Sin embargo, siguió siendo activo, diligente, dedicado. Espontáneamente se ofreció para quedarse otro año en el Consejo Directivo, al menos hasta que los nuevos estatutos hubiesen sido aprobados y promulgados, lo que se produjo en enero de 1975.

Deseaba retomar una actividad más normal para él (durante esos dos años y medio había rechazado la mayor parte de las invitaciones para viajar al extranjero durante el período de clases para no faltar a nuestras reuniones y a nuestras tareas), estaba angustiado por el envejecimiento de su madre y atraído por el Colegio de Francia, que mejor que la Escuela, satisfacía su necesidad de un lugar donde enseñar, pero en condiciones excepcionales, no obligatorias, y entonces abandonó el Consejo Directivo de la Escuela. Me confió, poco después de su elección en el Colegio de Francia, la inquietud que lo asaltaba frente a la dificultad que tenía para realizar cursos y seminarios en el Colegio y en la Escuela, porque él, más que cualquier otra persona, no podía resignarse a convertirlos en algo rutinario y repetitivo. Y tenía por la Escuela reconocimiento y afecto.

Ese reconocimiento y ese afecto se los había demostrado muchas veces. Durante esos dos años y medio fue —en sus responsabilidades— un Justo, un Poeta, un Trabajador, exacto, discreto y fraternal.

## ¿De la heteronomía a la continuidad?

*Las culturas populares en el espectáculo futbolístico*

Pablo Alabarces



A pesar de la persistencia de cierto sentido común (abonado periodísticamente) que señala el espacio del fútbol argentino como territorio propio de las prácticas populares (como espectadores, como actores, como eje articulador de identidades, como lugar de distinción), una lectura más atenta observa que en la actualidad tal referencia debe, por lo menos, ponerse seriamente en cuestión. Los procesos de hiperespectacularización, la institución definitiva del fútbol como mercancía privilegiada de la industria cultural, la llamada massmediatización de las sociedades, las transformaciones en la estructura de clases y en la participa-

ción de sujetos populares en la práctica deportiva exigen repensar la atribución tradicional para preguntarse si puede ser mantenida, si debe ser relativizada, e incluso, si debe ser desterrada de la interpretación cultural.

### Miradas (I): la superficie

Al hablar de los estudios sobre fútbol en la Argentina hablamos al mismo tiempo entonces de un objeto que aparece abusivamente extendido y de un campo excesivamente reducido. Así como se puede describir una historia del deporte en general y del fútbol en

particular en la Argentina como un progresivo y desmesurado aumento de su presencia en la esfera pública, al mismo tiempo se puede hablar de un campo que nunca se constituyó en sede académica. En esta descripción, se puede constatar una relación según la cual la importancia del deporte, la forma como inficiona todos los espacios de la agenda pública, crece cada vez más, mientras permanece como conflictiva la posibilidad de constituirlo como un campo de estudios legítimos, pertinente y reconocido.

Creo que el problema puede ser mejor cercado por una discusión sobre las miradas que se han aproximado al objeto. Y la mirada clásica y más visible es la mirada periodística, casi contemporánea con el nacimiento del deporte en la Argentina. Prácticas de la modernidad, en ambos casos, impensables antes de ella, deporte y periodismo transitan caminos cronológicos similares, aunque sus cruces y relaciones distan de permitir monocausalidades y reduccionismos interpretativos. La popularización del fútbol argentino no admite la causalidad mediática, aunque su mercantilización sea impensable sin su massmediación, al igual que cualquier producto cultural de masas en el siglo xx.

Pero esa mirada periodística consiste básicamente en narrar una superficie anecdótica o mítica, y en el camino, construir una línea del costumbrismo argentino. La mirada periodística en el deporte tendió a una superficie interpretativa muy débil,

privilegiando el relato costumbrista, desprovisto de distancia y de crítica, integrando la mirada analítica estrictamente al interior de la serie deportiva (tácticas, estrategias, movimientos, desempeños). La mirada periodística constituye apenas un corpus, para —de manera oblicua— leer en Borocotó, por ejemplo, las huellas de un imaginario o de una construcción mítica.<sup>1</sup>

Frente a este aserto, un periodista deportivo me podría reprochar mi reproche: el periodista no tiene por qué construir ese discurso, escapa a sus gramáticas, debe limitarse a la presentación, acabada y rigurosa, de la superficie factual. Pero, aceptada la objeción, el problema surge nuevamente al volver sobre la pregnancia abusiva de la que hablábamos antes: así como los gurús massmediáticos sentencian indiscriminadamente sobre cualquier espacio de lo social, aprovechando el espacio desocupado por una intervención poco eficaz del intelectual o del político, el periodismo deportivo, dueño absoluto de un territorio que la academia parece no disputar, no duda en instituir su voz como única legítima, señalando el silencio intelectual como afasia, como imposibilidad de producir sentido. En esa mudez, todo el sentido es massmediático, impregnado además por la apelación al sentido común: si a ese diagnóstico y a esa producción le agregamos la desmesura del centímetro y la programación, el periodismo deportivo se presenta, mal grado la no-obligación alegada, como amo y señor del relato, de la interpretación y del sentido.

### Miradas (II): la crítica

Sin embargo ha habido intentos de acercarse al fútbol, de constituirlo como objeto en el sentido fuerte de las ciencias sociales; y su responsable ha sido una segunda mirada, la mirada sociológica, y que se entendió como mirada crítica. Pienso, fundamentalmente, en los textos de Juan José Sebreli que aparecen entre 1966 y 1981. Ese ejercicio de Sebreli constituyó una especie de propiedad transitiva según la cual el deporte es un fenómeno de masas, por lo tanto es un fenómeno

de alienación, por lo tanto es un fenómeno de fascismo, por lo tanto es un fenómeno de populismo; el orden de los factores podía alterarse, pero lo que unía a todos los calificativos era la igualdad. Y toda otra posibilidad queda excluida, ya que no por los argumentos, sí por imposibilidad de la lógica.

En Sebreli se pueden ver muchas limitaciones favorecidas por su debilidad teórica, por su uso y abuso de todos los recursos más clásicamente polémicos y su exclusión de los recursos argumentativos. Pero además, la limitación más fuerte es que Sebreli no sabe horadar una superficie en la que se articulan una gran cantidad de discursos, no uno solo. Y en tanto que toda práctica debe leerse en múltiples niveles, la sociología sebreliana, reductiva y pertinazmente esquemática, no podía perforar esa superficie; sólo podía producir linealidad, monocausalidad, determinismos.

Contradictoriamente: en la construcción de sus argumentos, Sebreli persistía en su trabajosa construcción de una imagen de *enfant terrible*, de *outsider* incomprendido y antiacadémico, de francotirador impoluto —capaz de ejercer el derecho a la primera piedra; y la elección del fútbol como objeto colaboraba precisamente en esa dirección. Interrogar la vida cotidiana, pensar en contra de los sentidos comunes y las mitologías preconstituidas, necesitaba incluir el fútbol en su agenda. Pero —aquí la contradicción— en su deconstrucción mitológica, Sebreli sólo ejercía la imagen del péndulo: pensar contra el sentido común instituido en verdad absoluta significó deslizarse hacia otro sentido común absolutista, apenas revestido del ropaje científico (o con efecto de cientificidad): la saga que entre mediados y fines de los sesenta construyen Vinnai, Brohm, la revista *Partisans*, y otra serie de denunciantes del *opio de los pueblos*. Si el deporte debía ser estudiado y analizado era para desmitificar su uso por parte del Estado y de las clases dominantes en el proceso de adoctrinamiento de las masas masculinas y la juventud con el objetivo explícito de despolitizarlas.

Desplazamiento, entonces, hacia

otro repertorio de lugares comunes: el uso instrumental de la categoría de ideología, la reificación del peor althusserianismo, la obsesión por los mecanismos de control. Sebreli, al menos, asume y ejercita el desplazamiento: en el resto de los estudios sociales y culturales argentinos, o en su infinita mayoría, este repertorio obturó, inclusive, la posibilidad de la palabra. Para colmo, un fantasma recorre la academia: el populismo.

### Clausuras: el riesgo populista

El populismo, por su peso en la vida política, económica, cultural y social de la Argentina, funcionó en este caso como una especie de marca distintiva. Como un presupuesto: un objeto de las dimensiones del fútbol, sólo podía leerse con una mirada populista; por ello, cualquier tipo de lectura fue tildada antes de construirse. En tanto la incorporación al repertorio visible de objetos y prácticas consideradas *inferiores*, desplazadas por la economía axiológica del campo (los géneros de la industria cultural, las prácticas político-culturales de las clases populares urbanas, los rituales masivos, los repertorios del ocio, entre otros) había sido producida desde el populismo cultural, en el campo más vasto de la lucha política de los sesenta, en los senderos abiertos por el gramscianismo y la sustancialización de los actores populares, se creyó —se afirmó— la imposibilidad de construir saber fuera de este paradigma acerca de esos objetos. Y en consecuencia, a contramano de las tendencias europeas, que construían un objeto, un campo, un sistema de lecturas, programas de análisis;<sup>2</sup> a contramano de las propias tendencias miméticas de nuestro campo intelectual, que hubieran habilitado la discusión futbolística-deportiva en sede académica, por el recurso a la legitimación externa, el objeto permaneció obturado.<sup>3</sup>

Otra paradoja: si la única mirada posible era populista, se calificó imaginariamente una condición de posibilidad, una gramática, pero jamás un discurso. Cuando Sebreli intenta descalificar las aproximaciones populis-

tas al fútbol hasta 1981 (el momento de su *Fútbol y masas*), sólo puede citar fragmentos de poemas o relatos, crónicas periodísticas, alguna metáfora perdida en el campo de batalla ("el alma está en orsay/ che bandoneón"). Si *La cultura popular del peronismo* (1973) es un clímax de la efervescencia populista, el deporte estará minuciosamente expurgado. Si *Medios de comunicación y cultura popular* (1985) es la recopilación más importante que los paradigmas populistas de análisis cultural produjeran en la crítica argentina, el fútbol no ocupa ninguno de sus capítulos. Fortuna que sí obtienen el tango, la historieta, el melodrama, el radioteatro, la prensa popular, el cine de masas. *No hay producción sobre el fútbol en la Argentina*: el fantasma —¿el estigma?— del mote parece clausurar el discurso, inclusive el populista; y desplazarlo a la charla de café —que, aunque próxima, no puede calificarse de sede académica— o, nuevamente, al costumbrismo. Fontanarrosa, Galeano, Soriano, Dolina, Sasturain: en la narrativa antes que en el ensayo, o en la ficción sentimental memorística antes que en la historia. Aun en el populismo de izquierda: las condiciones de producción, circulación y reconocimiento de Galeano son narrativas antes que académicas; cuando Sasturain trabaja "monográficamente" el objeto, lo desplaza hacia el humor y la observación *border*.

A pesar de la extensión, de la capacidad del fútbol argentino para interpelar sujetos de distintas procedencias, de su condición probable de formación transclasista, persiste en la raíz de estas dificultades un apotegma, o mejor aún, un fetiche: la condición de *más popular de los deportes*. Reconociendo, sí, que el fútbol parece habilitar todos los presupuestos: tanto por su condición de mercancía por excelencia de la industria cultural contemporánea, su ligazón indudable con prácticas políticas autoritarias, como por su operatividad identitaria; por su extrema habilidad para revestirse de las formas más descorazonadoras del conservatismo y la reproducción de la dominación, y también de los mejores optimismos impugnadores. Frente a

ello, una mirada que postule deconstruir esa fetichicidad, descomponer la ambigüedad significativa, y hallar las marcas de una heteronomía, parece difícil de construirse fuera del círculo epistemológico del populismo: de la exaltación acrítica a la reivindicación provocativa. Este último lugar, especialmente, en tiempos de neopopulismo menemista, aparece sugestivo: *si la gente lo consume lo practica, algo bueno debe tener*.<sup>4</sup>

### ¿Cultura popular?

La vieja pregunta de De Certeau acerca de si existe la cultura popular fuera del gesto que la suprime, es un punto de arranque fundamental al transitar esta agenda. En el doble sentido de la pregunta: en un sentido teórico-epistemológico (¿puede conocerse la cultura popular?) y en términos ontológico-políticos (¿existe, puede decirse fuera de una lengua docta?). Y entiendo con Carlo Ginzburg, y con el mismo programa posterior de De Certeau, que esa pregunta debe ser leída como retórica, y en consecuencia como afirmación, aun con "la acabada conciencia de la violencia ideológica que puede ocultarse tras las más normal y aparentemente inocua operación cognoscitiva" (Ginzburg, 1981: 14). Entiendo que puede leerse lo popular en este escenario contemporáneo de deportivización de la agenda pública, en que la industria cultural trabaja como jamás en la historia los fenómenos deportivos, en que éstos son los de mayor facturación de toda la industria cultural global; en este momento en que el espacio del deporte parece ser un espacio transclasista, donde distintos sectores sociales imprimen sus marcas de apropiación, atravesado por lógicas de generación de plusvalía que opacan las de producción de sentidos heterónomos; en este momento en que el "imperialismo" futbolero produce una suerte de pansexualismo, exhibiendo virtuoso la incorporación del término excluido —lo femenino—; en este momento en que el deporte aparece hegemónicamente en nuestra sociedad como un lugar sin fisuras, como un lugar de control. Es decir, como

un repertorio de los gestos que *suprimen* —sobreimprimen, desplazan, silencian— la cultura de los sectores populares.

Pero creo, obstinadamente, que en el fútbol *podemos* buscar también los gestos de la cultura popular. No de una manera sustancializadora o populista, en el sentido de que los rastros de estas culturas deban ser leídos *necesariamente* como procedimientos, como tácticas destinadas a hacer fracasar los mecanismos de control. Mecanismos que inevitablemente contesten, resistan, alternativicen. Pero las marcas que los sectores populares insisten en desparramar a lo largo de la escena deportiva, *pueden* ser leídas oblicuamente como marcas de distinción, de alternativa, de resistencia: condición de posibilidad, aunque no de necesidad. Gesto teórico e ideológico, por partida doble: postular la existencia de sujetos heterónomos y, en el camino, la heteronomía de sus prácticas. Que las fisuras existan, en última instancia, está condicionado a una mirada que las descubra —¿o las instituya?

### ¿Por qué en el fútbol?

La respuesta necesita recurrir a la historia. Así, la *invención* del fútbol resulta de constituciones muy complejas, donde las afirmaciones identitarias remiten a formantes disímiles (migratorios, barriales, generacionales, de clase), pero que tienden a reunirse en dos interpelaciones básicas, en dos ejes de oposiciones: frente a los ingleses (inventores, propietarios, administradores), de lo que resulta un mito de nacionalidad, y frente a las clases hegemónicas (practicantes, propietarios del ocio, estigmatizadores), de lo que resulta un mito de origen —*humilde*, que no *proletario*—.

Pero también debemos repensar el tipo de interpelaciones que produce el peronismo, período en que el fútbol argentino conoce su *edad de oro* mítica: allí el eje de oposiciones se constituye en torno de un ellos y un nosotros populista, pero de ninguna manera homogeneizador o superador de diferencias; por el contrario, se supone

afirmado en la heterogeneidad y el conflicto. Las ilusiones políticas de las clases trabajadoras argentinas, en la suspensión de la lucha de clases que produce el peronismo, se afirman en sus prácticas y consumos culturales, pueden leerse en sus repertorios simbólicos: allí el fútbol funciona como estrategia identitaria.

*Una mirada que instituya las fisuras:* porque las busca. Si la decisión teórica privilegia la observación de los puntos de conflicto y discontinuidad cultural, de la "configuración de la dominación" y también de los intersticios donde se construye la disidencia, la mirada —nuestra mirada— privilegiará la observación de la heteronomía. En ese sentido hablo entonces de *instituir las fisuras:* no como producción de lo inexistente, sino como descubrimiento de un gesto que se advierte con un estrabismo, no con cualquiera. No se constituye un objeto en el acto de su enunciación. Pero sí se construye una forma de reconocerlo, una forma de hablarlo.

Primera objeción a este programa: ¿puede afirmarse algún tipo de *exclusividad* por parte de los sectores populares respecto del fútbol, como práctica o como espectáculo? Concluyentemente, ya no. Históricamente, es legible: al menos, en su recorrido de apropiaciones ya mencionadas, en la recurrencia de *marcar* toda otra colocación de clase, en la productividad épica de los héroes populares del deporte.

Pero (como sucede también en Francia, Inglaterra e Italia) el fútbol ha dejado de ser una práctica exclusiva de las clases trabajadoras. Los públicos (y los jugadores) señalan pertenencias más extendidas. En el caso argentino, los deportistas aparecen cada vez más limitados a las clases medias, que disponen del saldo económico que permita sostener una carrera y la alimentación indispensable para el alto rendimiento.

En esta universalización y desplazamiento, nuestro programa necesita plantear las formas de la distinción. Así como Bourdieu señala que la palabra *deporte* no significa nada fuera de un mapa que trabaje sus modos de apropiación diferenciados, sus sistemas

de oposiciones y relaciones, pensar el fútbol en relación con los sectores populares exige el análisis de la diferencia. Más: preguntarse si ésta existe.

### La distinción (I): carnavales

Pregunta que se transforma en nodal: si aceptamos que en la Argentina existe una herencia gramsciana en los estudios sobre las culturas populares, lo popular se define relacionamente respecto de una cultura hegemónica, no-popular, donde los rasgos negativos definen el polo de lo subalterno y los positivos el polo de lo dominante. Al margen de la positividad que, especialmente, las lecturas populistas insistieron en asignarle a las culturas subalternas, persiste en este modelo la definición relacional, por oposición y diferencia. Ante la desaparición de algo que podamos llamar *cultura oficial*, fundadora de la perspectiva populista, ya que sin ella toda inversión es imposible; ante la disolución homogeneizadora del registro de *lo alto* y *lo bajo*, *lo culto* y *lo inculto*, especialmente en la superficie indiferenciada de la cultura mediática, o en la *hibridación* de García Canclini; ante la caída de las categorías que constituyen la desigualdad, porque la designan —frente al *democrático* "gente", que no nombra ningún desnivel—; frente al escamoteo del polo hegemónico, o mejor aún, frente a la constitución de una nueva hegemonía tan omniabarcadora que inclusive estigmatiza las tradiciones "cultas"; frente a este polo, en resumen, la misma definición de cultura popular gramsciana se diluye, nombra un sin sentido, se torna un imposible.

Es decir: estaríamos ante un único arbitrario, un único sistema de representación, paradójicamente investido con el habla de lo popular. Así, en épocas de neopopulismo, la pérdida de las diferencias lingüísticas no funciona como marca de democratización; antes bien, trabaja como falsa polifonía, que reduce el espesor de los discursos convocados a un monólogo donde el dominante se viste con los ropajes del dominado y simula, campechanamente, su nueva —su falsa—

condición de elegido, su "ejercicio del derecho de pernada simbólico" (Grignon y Passeron, 1991: 52).<sup>5</sup>

Entonces: ¿dónde está el desvío? ¿Existe? Nuevamente: si la exigencia es pensar fuera de toda sustancialización de prácticas y actores, debemos hablar de transgresiones y desvíos, y a la vez de las indicaciones y los caminos rectos (Sarlo, 1996: 40).

Rápidamente, es fácil hallar el registro de los desvíos en el tópico de la fiesta y la carnavalización en relación con el fútbol. Bajtín mediante, o mejor aun, exceso bajtiniano mediante, el espacio del estadio parece habilitar el hallazgo: lugar de la inversión de la dominación, lugar de realización de la ilusión democrática de la modernidad, ante la constatación de que en el territorio de lo real la igualdad y la meritocracia son pura fantasía republicana. Pero los rituales deportivos de masas admiten lecturas divergentes: por ejemplo, en un sentido, el bajtinianismo ortodoxo que lee la celebración del título mundial de Brasil en 1970 como clásico carnaval de inversión de las jerarquías; o el análisis de la fiesta napolitana de 1987 (ante la obtención del campeonato italiano), con altares a (Santa) Maradona incluidos.

Para Archetti, en cambio, a partir de la oscilación que postula entre elementos trágicos y cómicos, el fútbol no permite pensar el carnaval: "el fútbol no es un ritual clásico de inversión, como el carnaval, en el que predomina lo cómico, ni un rito de pasaje, como el funeral, en el que prevalece lo trágico. El fútbol es un conjunto de cómico y trágico y, en consecuencia, induce a considerar las transiciones permitidas o vedadas como un campo privilegiado de análisis" (Archetti, 1992: 266).

Pero también podemos entender el carnaval como una ruptura permitida de la hegemonía, como un primer ejemplo de una mutua complicidad entre la ley y la liberación, el poder y el deseo, donde la codificación del placer para el consumo suprime la inversión y la ruptura. Homológamente, podemos pensar que la sobrecodificación que la industria cultural y la hiperespectacularización imprimen al fútbol

parecen constituir antes "el mapa de los caminos rectos" que las posibilidades del desvío. El espacio del estadio no aparece como un lugar de transgresión *per se*. El carnaval, en ese registro, permite más su lectura como una figura en la retórica del discurso televisivo futbolístico: ya no la contestación, sino, apenas, un clip de apertura en *Fútbol de primera*; una nueva patraña de la polifonía democrática; un sonido, no una voz. Pero el ritual también permanece, escondido en un pliegue del discurso, como el lugar para ser transgredido. Como todo ritual, el fútbol opera una suspensión del orden social; entre el uso de esa suspensión y el consentimiento a sus límites, navegan unas cuantas posibilidades.

### La distinción (II): un ritual de violencia

En el camino de descubrir (instaurar) las fisuras, señalar la distinción que permita reconocer las culturas de las clases populares en la superficie del fútbol, un tramo del recorrido debe pasar por los fenómenos de violencia. Alessandro Portelli afirma que la violencia en el fútbol permite ver las continuidades entre la construcción estigmatizada de las clases populares como clases peligrosas de la revolución industrial, en el siglo pasado, y su reaparición en el mismo sentido en la revolución de la información.<sup>6</sup> La revuelta en el estadio significa, desde esta perspectiva, la puesta en escena de una distinción no codificada, antes bien estigmatizada; porque la violencia atenta contra la doble propiedad privada de la mercancía y el cuerpo, porque escapa a la monopolización del Estado —peor: reproduce sus mecanismos de arbitrariedad y racismo, y en la reproducción los exhibe—.

La violencia puede ser pensada como forma fuerte de la visibilidad. La crisis de participación y legitimación de las sociedades neoconservadoras, la crisis de status de las clases medias y de los medios para garantizarlo, la crisis de exclusión de los sectores populares, conduce a la búsqueda por parte de estos distintos sujetos de mecanismos de visibilidad: con compor-

tamientos violentos contra sí mismos (con el consumo de drogas), contra los otros (vandalismos, etc.) o con la participación en la extrema derecha, como apunta Mignon para el caso francés. El espacio del estadio permite vivir un sentido de pertenencia a una comunidad por parte de los que se sienten excluidos. Pero ese estadio, además, es escenario de la puesta en escena massmediática, lugar donde la actuación se amplifica en millones de receptores.

El análisis de Portelli propone un desplazamiento: el uso metafórico —no literal— de las categorías de "cultura de la pobreza" de Oscar Lewis. En el universo futbolístico, el eje de oposición hegemónico-subalterno (o "trabajadores versus capitalistas") sería desplazado por "ricos versus pobres"; y, en el espacio de representación que esto genera, la victoria ocasional del débil frente al poderoso tiene un fuerte atractivo mítico. Asimismo, azar y picardía, que no son extraños a la cultura del capitalismo, son centrales en la cultura de la pobreza; y el juego se rige por lo imponderable, a diferencia del negocio: "(...) esto significa —contrariamente a la ética puritana del espíritu del capitalismo— que el mérito no garantiza el éxito, y el éxito no necesariamente significa mérito" (Portelli, 1993:78).

### Notas

Este trabajo se realiza en el marco de la Programación Científica 1995-1997 de UBACH, que financia mi investigación.

1. Especialmente, ver Archetti, 1995.
2. Ver especialmente los trabajos de Bourdieu, a pesar de sus limitaciones y críticas. Pero también, los repertorios ingleses e italianos, o los tránsitos de los antropólogos franceses.
3. Exceptuando, por supuesto, los trabajos fundacionales de E. Archetti. Pero hasta tiempos más recientes, en que este panorama parece tender a revertirse, la circulación de los textos de Archetti fue muy limitada: su trabajo se desarrolló prácticamente por completo en el exterior, a excepción de dos artículos publicados en 1984. Hay que esperar hasta hoy para percibir una circulación mayor de sus hipótesis, una aceptación legítima de un discurso ahora legítimo.
4. Estoy parafraseando los planteos de Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos*, al justificar su elección de las novelitas semanales

En este diseño, el hincha intenta reemplazar la lógica del juego con su intervención, con la puesta en escena del restablecimiento de la justicia. Pero su violencia (simbólica o real) señala el resentimiento sin desafiar al poder. Cualquier revuelta en la tribuna popular está condenada a fracasar porque está expresada en términos de relaciones de clase feudales antes que capitalistas. Representa una eterna rueda de la fortuna en la cual la sumisión sigue a la revuelta, y la injusticia social se adjudica a un sentido mutilado de destino sobrenatural.

Esta ambigüedad o polivalencia de la lectura de los rituales de violencia no escapa a las líneas que venimos trazando, las líneas a las que el objeto nos obliga: pletóricas de marchas y contramarchas, más proclives a la formulación de preguntas que a la afirmación de certezas. El estado actual de los estudios no permite mucho más; pero la afirmación de la incertidumbre propone ella misma una fisura. Portelli finaliza su análisis con un fragmento de 'sabiduría folk' inscripta en los juegos rituales sardos, donde el ganador no toma todo, sino que deja algo para los otros. Esta es la cultura de la pobreza. Pero también representa un penoso conocimiento de que "vivimos en un mundo de bienes limitados" frente a la promesa neoliberal del

de principios de siglo. Y pensando en el aluvión de habitantes de los barrios de las clases medias-altas porteñas que se definen como bosteros, porque "ahí está el pueblo". Y, peor, repensando las huellas de este movimiento, muchas veces, contra toda voluntad bienpensante, en mi propio discurso (Alabarces y Rodríguez, 1996).

5. Es prometedor en este sentido, y volviendo a nuestro objeto, el análisis de la aparición de nuevos discursos periodístico-deportivos marcados por su coloquialidad, por la asunción de una "voz del hincha" traducida en proliferación de modismos, rupturas, frases hechas, lugares comunes, "tinellismos" (obvedades presentadas como transgresiones), escatologías variadas, chauvinismos y xenofobias dignas de los peores fascismos. Pienso, obviamente, en Marcelo Araujo y el diario deportivo *Olé*.

6. Dal Lago y Moscati (1992) proponen, en cambio, un desplazamiento de la estigmatización hacia los jóvenes. En nuestro caso, creo que está en la intersección: los jóvenes de las

mundo de bienes ilimitados, de la acumulación indefinida. Que esta sabiduría premoderna (para Portelli, feudal) sea usada como una crítica del capitalismo moderno, nos señala algunas de las más matizadas, complejas y quizás más útiles maneras de ver los espectáculos populares contemporáneos —marcados, como dice Bromberger, “por la incertidumbre y la renovación, esas dos figuras de la modernidad”.

No en vano, la referencia sarda de Portelli es obra de Alberto Cirese, quizás el más renombrado antropólogo posgramsciano. Al indagar el funcionamiento por posición del *slogan* folklórico —posición relativa, posición de distinción—, la remisión es a los enunciados que permiten leer el *sentido de escisión* gramsciano, el sentimiento elemental de separación respecto de las clases hegemónicas que Gramsci rescata como núcleo de “buen sentido” de las clases subordinadas, se resuelva o no en un antagonismo declarado. Los rastros de la escisión son, en el fútbol, numerosos; son los espacios donde las relaciones de oposición con un otro que se percibe como hegemónico (poderoso) alcanzan su máxima distancia.<sup>7</sup> En el fútbol argentino, no se puede vencer con el poder, en el poder; siempre se alcanza la victoria contra las infinitas conspiraciones de los poderosos. Hasta la para-

noia, hasta la construcción de identidades virulentamente negativas.<sup>8</sup>

### Cierres temporarios: una ética corporal

La postulación de las posibilidades que ofrece el estudio del fútbol desde la perspectiva de la indagación en torno de las culturas de las clases populares, reitero, no quiere caer en la inversión ni en la sustancialización. En ese camino, reponer la complejidad del campo exige evitar el movimiento pendular, señalar obsesivamente los lugares donde la ambigüedad se hace fuerte, no opacar con la percepción monolítica de la dominación neoconservadora los intersticios en que las clases populares construyen —persistente, fragmentaria, contradictoria, muchas veces inútilmente— sus sentidos heterónomos.

Quiero cerrar con una referencia y un ejemplo: la referencia, a un espacio que no he trabajado aquí, el territorio de lo corporal. Donde debo desplazarme del deporte hiper-profesionalizado (espacio de exhibición de la construcción industrial de los cuerpos aptos; espacio de exclusión de clases que, mala alimentación mediante, jamás podrán llegar al deporte de alto rendimiento) para volver a la práctica no institucional, donde el cuerpo pueda

volver a funcionar como puesta en escena de una distinción de haberes. Donde la inteligencia se exhiba en la gambeta, donde la inversión se prolongue en un *caño*.<sup>9</sup>

El ejemplo trabaja sobre ese campo, pero no sólo: en un capítulo de su saga, la familia Simpson concurre al estadio comunal de béisbol de Springfield para asistir a un partido entre el equipo local y su visitante. Como homenaje, la pelota inicial será lanzada por Mr. Burns, el dueño de la planta nuclear. Mr Burns —flaco hasta la anemia, dueño del poder material y simbólico *pero no en ese momento y lugar*, privado de haberes corporales—, tras un esfuerzo desmesurado apenas logra arrojar la bola ... a cinco centímetros. El estadio —*lugar y tiempo correcto*— estalla en burlas. Homero, tras capítulos y capítulos de humillaciones, se ríe, chifla, abuchea a su propio jefe/amo/patrón, y grita: “¡Parece una mujer!”. Y Lisa, abanderada del feminismo y el progresismo políticamente correcto de Springfield, acompaña: “¡Sí, parece una mujer!”.

Entre esos desvíos, esos fragmentos, esas fisuras y esas contradicciones transita el sentido.

clases populares. Ver en este sentido, Alabarces y Rodríguez, 1996: 61-74.

7. Con lo que se vuelven doblemente graciosos los esfuerzos de Mauricio Macri de construir “un Boca hegemónico”. Graciosos e inútiles: Macri intenta construir sentido contra todos los lugares fuertes de la cultura futbolística. Si el poderoso quiere duplicar al poderoso, “toma todo”, “no deja nada para los otros”, contrariando la doctrina de los bienes limitados. La transgresión se castiga, obviamente, con la sentencia ritual. O con una goleada en contra, mejor aún.

8. En 1995, San Lorenzo sale campeón con el apoyo de Marcelo Tinelli, Telefé, Editorial Atlántida, James Cheek y la Embajada americana, grupos pentecostales como los “Atletas de Cristo”, la Iglesia Católica que auspicia una peregrinación a Luján organizada por Tinelli. Sin embargo, la hinchada de San Lorenzo reclama su victoria contra la AFA, Julio Grondona, Marcelo Araujo, Canal 13, el diario *Clarín*, Carlos Ávila y Torneos y Competencias. Faltó la KGB.

9. ¡Salve, Garrincha, alegría do povo!

### Bibliografía

- AA.VV. (1973): *La cultura popular del peronismo*, Buenos Aires, Cimarón.
- Alabarces, P. y Rodríguez, María Graciela (1996): *Cuestión de pelotas. Fútbol, deporte, sociedad, cultura*, Buenos Aires, Atuel.
- Archetti, Eduardo (1992): “Calcio: un rituale di violenza?”, en Lanfranchi, op.cit.
- (1995): “Estilo y virtudes masculinas en *El Gráfico*: la creación del imaginario del fútbol argentino”, en *Desarrollo económico*, vol.35, n° 139, Buenos Aires.
- Bromberger, C. (con Alain Hayot y Jean-Marc Mariottini) (1993): “‘Allez l’O.M., forza Juve’: The passion for football in Marseille and Turin”, en Redhead, S. (ed.) (1993): *The Passion and the Fashion. Football Fandom in the New Europe*, Ashgate, Aldershot.
- Dal Lago, Alessandro y Moscati, Roberto

(1992): *Regalateci un sogno. Mito e realtà del tifo calcistico in Italia*, Bompiani, Milano.

Ford, A., Rivera, J. y Romano, E. (1985): *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa.

Ginzburg, C. (1981): *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik.

Lanfranchi, Pietro (ed.) (1992): *Il calcio e il suo pubblico*, Edizione Scientifiche Italiane, Nápoles.

Mignon, P. (1992): “La società francese e il calcio”, en Lanfranchi, op.cit.

Portelli, A. (1993): “The Rich and the Poor in the Culture of Football”, en Readhead, op.cit.

Sarlo, Beatriz (1985): *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos.

(1996): “Retomar el debate”, en *Punto de vista*, xix, 55, Buenos Aires.

Sebreli, Juan José (1981): *Fútbol y masas*, Buenos Aires, Galerna.

# PUNTO DE VISTA

Si usted no tiene todos los números atrasados de *Punto de Vista*, ahora puede obtenerlos.

En la Librería Gandhi, en Corrientes entre Montevideo y Paraná: números 22 a 50.

En nuestras oficinas: Facsimilares de los números 1 a 21. Llámenos por teléfono al 381-7229 y encargue los números que necesita. O escribanos a: Casilla de correo 39, Sucursal 49, Buenos Aires.

Libreros de Capital e Interior, dirigirse a: Trapacs, Balcarse 458, Buenos Aires, Teléfono: 345-0411.



## NUEVA SOCIEDAD

NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1996

Nº 146

Director: Heidulf Schmidt  
Jefe de Redacción: S. Chejfec

COYUNTURA: Alberto Acosta, Ecuador. El bucararnismo en el poder. Equipo de Coyuntura IEPRI, Colombia. Notas sobre la crisis. APORTES: Mónica Hirst, La dimensión política del Mercosur: actores, politización e ideología. Jorge Lofredo, Herejes y alquimistas. Grupos radicalizados en la Argentina. Heribert Dieter, La integración del Pacífico, los bloques regionales y la Organización Mundial de Comercio. TEMA CENTRAL: LA EDUCACIÓN Y EL CAMBIO SOCIAL. Juan Carlos Tedesco, La educación y los nuevos desafíos de la formación del ciudadano. Adriana Puiggrós, Educación neoliberal y quiebre educativo. Hebe Vessuri, Pertinencia de la educación superior latinoamericana a finales del siglo xx. José Joaquín Brunner, Investigación social y decisiones políticas: el mercado del conocimiento. Sonia Comboni Salinas, La educación intercultural bilingüe. Una perspectiva para el siglo xxx. Ernesto Ottone, De como estar sin dejar de ser. Notas acerca de competitividad, educación y cultura. Henry Giroux, Educación posmoderna y generación juvenil. Célia Frazão Linhares, La reinención de la juventud. LIBROS: Martín Tanaka, La democracia en el Perú de los años 80 y el «fujimorismo». Reseña crítica de algunas publicaciones peruanas recientes.

SUSCRIPCIONES  
(Incluido flete aéreo)  
América Latina  
Resto del mundo  
Venezuela

ANUAL  
(6 núms.)  
US\$ 50  
US\$ 80  
Bs. 5.600

BIENAL  
(12 núms.)  
US\$ 85  
US\$ 145  
Bs. 10.400

PAGOS: Cheque en dólares a nombre de NUEVA SOCIEDAD. Rogamos no efectuar transferencias bancarias para cancelar suscripciones. Dirección: Apartado 61.712- Chacao-Caracas 1060-A, Venezuela. Tels.: 267.31.89 / 265.99.75 / 265.53.21 / 266.16.48 265.18.49, Fax: 267.33.97; Correo E.: nuso@conicit.ve, megonzal@conicit.ve.

## DIARIO DE POESÍA

Nº 41 / Otoño de 1997

Ganadores del 2º Concurso Hispanoamericano  
Diario de Poesía

*El poema del ángulo recto, escrito e ilustrado por Le Corbusier*  
*Defensa del tadio, por Sergio Chejfec*

**SUSCRIPCIONES: (4 números, 1 año)  
US\$ 40**

CHEQUES A LA ORDEN DE DANIEL SAMOILOVICH  
Bartolomé Mitre 2094, 1º (1039) Buenos Aires

## REVISTA IBEROAMERICANA

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Suscripción anual:

Socios del IILI: US\$ 45.00  
Individual para estudiantes: US\$ 25.00  
Individual para profesores jubilados: US\$ 25.00  
Socios protectores: US\$ 70.00  
Instituciones suscriptoras: US\$ 60.00  
Instituciones protectoras: US\$ 70.00

Países latinoamericanos:

Individual: US\$ 25.00  
Instituciones: US\$ 30.00

Director: Keith Mc Duffie  
Secretaría-Tesorera: Pamela Bacarisse

1312 CL, Universidad de Pittsburgh  
Pittsburgh PA 15260 USA



PUNTO  
DE VISTA

57 Revista de  
cultura  
8 \$  
Abril 1997

Riachuelo: paisaje con ruinas: grabados de Félix Rodríguez • García Helder • Gorelik • Silvestri / Anomalías: Sarlo / Pater, fragmento de una novela en preparación: Chejfec / ¿Tiene futuro la izquierda?: Altamirano • Cheresky • Godio / Sobre el origen: Dotti / Barthes administrador: Le Goff / Las culturas populares en el fútbol: Alabarces